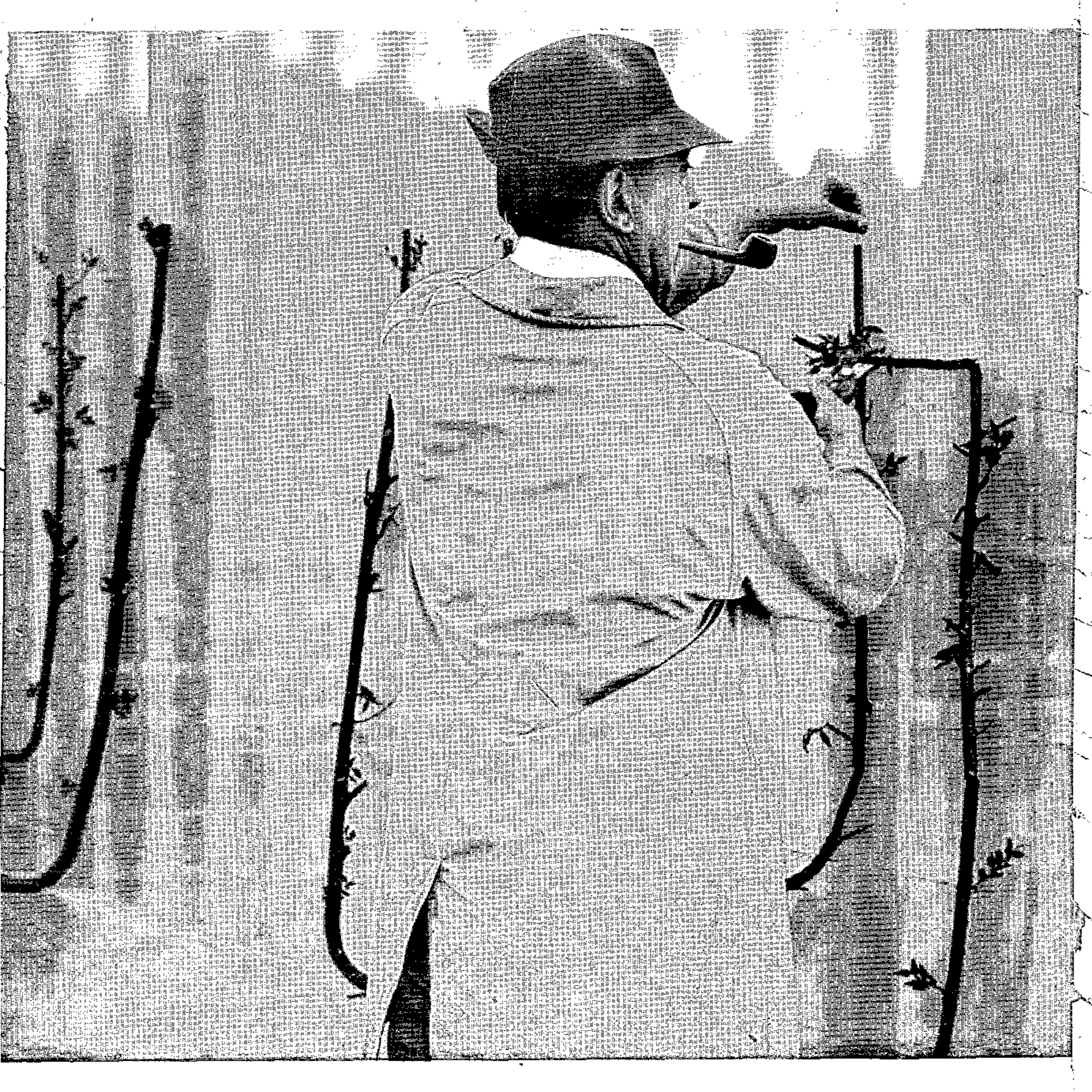
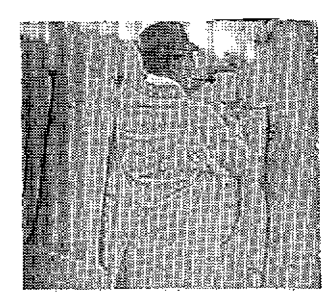
CAHIERS DU CINÉMA



82 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● AVRIL 1958 ★ 82

NOTRE COUVERTURE



Bientôt nous pourrons voir le chef-d'œuvre de Jacques Tati, **Mon Oncle.** Tout — qualité des gags, verve comique, force poétique, originalité de la bande sonore, utilisation de la couleur — s'y allie pour faire de ce film admirable, un des sommets du cinéma d'après guerre.

Ne manquez pas de prendre page 51

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

AVRIL 1958 TOME XIV — N° 82

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

TATI
SUR LES PATTES DE L'OISEAU

par Jacques Doniol-Valcroze

J'ai l'habitude ici d'essuyer les plâtres. Privilège sans doute du plus ancien. Je me souviens d'une critique hâtive du Carrosse d'Or, que seuls Bazin et moi avions vu avant sa sortie ; Bazin voulait prendre le temps de la réflexion... et comme je le comprenais ! Mais il fallait en écrire et je fus l'esclave de service. Après, que ne me fût-il pas reproché ? Nous y voilà de nouveau : Bazin et moi avons vu *Mon oncle* et l'état-major de cette revue a considéré que ma réputation de critique n'était pas telle que je puisse refuser de prendre le risque — en attendant l'article circonstancié du susdit — d'être très incomplet à cause d'une seule vision. Encore que les réflexions que m'inspire l'admirable film de Jacques Tati soient d'un ordre qui exigerait une longue étude, je veux bien me jeter à l'eau et livrer ici quelques notes cursives.

Pas un mètre de pellicule gratuit. Tati, très mathématicien quand on lui parle de ses œuvres, dirait sans doute le compte exact. Chaque gag débouche sur le suivant sans solution de continuité, mieux : le film tout entier n'est qu'un seul gag modulé de mille façons. Chaque trait éclaire et sera éclairé par le suivant ; à tel point que le spectateur arrivé en cours de projection risque fort de ne pas saisir certains gags dont les prémisses ont été posées auparavant, avaient semblé sans importance sur le moment et n'acquièrent qu'alors leur absolue nécessité. La chose va plus loin encore : le film — sorte de chronique quotidienne de la vie de l'oncle Hulot, de son neveu et des parents du neveu — semble être sans « histoire », suite de petites anecdotes liées ensemble et dont la somme ne constitue pas un scénario classique avec exposé, conflit, crise et dénouement. Or, l'avant-dernière



Toujours la même image sépare les deux univers de *Mon Oncle.*

scène du film — la brusque complicité du père avec son fils, lors de la répétition, involontaire du gag du réverbère — prouve soudain qu'il y avait une histoire et que c'était celle de la découverte d'un fils par son père, grâce à l'intercession d'un oncle. Dès lors, il suffit de remonter le cours du film pour déceler que l'histoire a bien été racontée et même que, sans nous en rendre compte, nous avons assisté à une évolution *certaine* du père, quasi inconsciente chez lui et qui a porté peu à peu ses fruits, durant que Hulot taillait le petit poirier et « dépaysait » le couple par le spectacle de son incessant manège insolite.

Comme tous les grands créateurs Tati engendre un univers particulier et qui porte sa marque : aussi particulier, mentalement et esthétiquement, que celui de Bresson ou de Langdon, d'Eisenstein ou de Chaplin. Il recrée un monde jouissant à la fois d'une autonomie absolue et d'un profond réalisme, car basé sur le souvenir, c'est-à-dire qui n'est pas image conservée du passé, mais recréation de ce passé à travers le prisme du style et les pouvoirs de l'imagination.

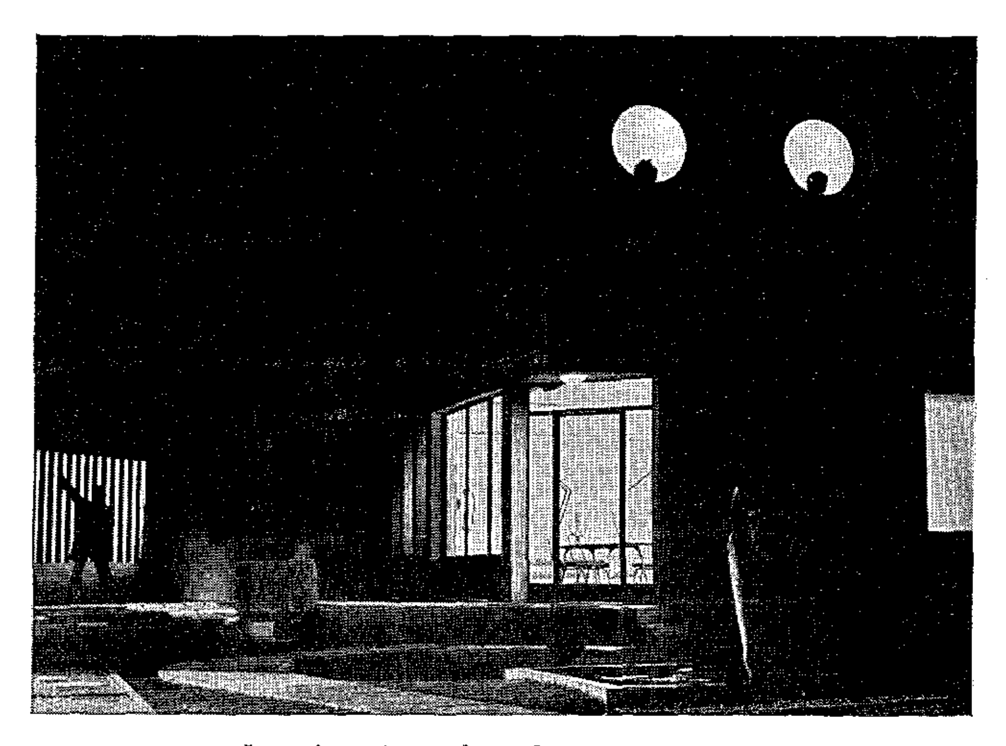
Il pose au départ deux univers : 1° le quartier moderne où est la maison ultra-moderne des parents du gosse, monde lisse, discipliné, aseptisé, mécanisé, ennuyeux, absurde, tragiquement propre et ordonné. Succursale de cet univers : l'usine où l'on fabrique les tuyaux — incandescence du premier modèle et où le mode de vie prend les allures kafkaïennes des allées et venues du « Château ». Une faille dans le système de la maison ultra-moderne : les visites d'Hulot qui ne joue pas le jeu et compromet le frêle équilibre entre le poisson jet d'eau, la cuisine robot, le garage automatique et les meubles fonctionnels. Une faille dans l'univers de l'usine : les ouvriers goguenards, indifférents, puis amusés par les catastrophes pro-

voquées par Hulot. Entre la maison et l'usine un trait d'union : la voiture américaine qui change en cours de film pour se moderniser encore plus.

2° Le vieux quartier où habite Hulot. Sa maison, conçue pour être à la fois secrète (intimité préservée) et lisible (les claires-voies extérieures de l'escalier). Tout autour une humanité vivante, sans cesse occupée paresseusement à de petites tâches, à de petites distractions, mais n'échappant pas non plus à une joyeuse absurdité (le balayeur ne balayera *jamais* le tas d'ordures devant lui, les outils tomberont *toujours* de la voiture du légumier, le petit retraité n'arrosera *jamais* ses plantes, etc.).

Entre ces deux univers, toujours cinématographiquement séparés par la même image (au premier plan un pan de mur en ruine dans un terrain vague, au fond le quartier moderne), Hulot fait le lien. Du premier, il ramène l'enfant dans le second qui y découvre la joie de vivre. Quand part l'enfant de la maison, le petit chien teckel suit le mouvement et, pendant que l'enfant va rejoindre la bande des petits poulbots du vieux quartier, le teckel va rejoindre la bande de chiens bâtards du même vieux quartier ; alors parallèlement les deux bandes commencent leurs méfaits et le soir l'enfant et le teckel rentrent dans la maison moderne, éblouis par le souvenir de l'univers libre et n'aspirant qu'à y retourner. Démiurge impassible, impénétrable, mystérieux, Hulot arbitre et orchestre le mouvement. Il ne cherche pas à convaincre, il est simplement présent et sa seule présence modifie imperceptiblement l'ordre du monde. Une grande douceur comique a raison du ciment armé et par la brèche la poésie avance, un peu gauche, timide, mais opiniâtre, sur les pattes du petit oiseau à qui chaque matin Hulot, en faisant jouer la vitre de sa fenêtre, offre le rayon de soleil que le ciel lui refuse.

Jacques DONIOL-VALCROZE.



La maison ultra-moderne des parents du gosse.



RENCONTRE AVEC ROBERT ALDRICH

par

François Truffaut

Lors d'une première rencontre avec Robert Aldrich à Venise, j'eus l'occasion, pour les CAHIERS, *de lui poser une cinquantaine de questions sur ses premiers films qui nous enchantèrent :* Alerte à Singapour, Bronco Apache, Vera Cruz, En Quatrième Vitesse, Le Grand Couteau, Feuilles d'Automne *et* Attack.

Aux termes de la rupture de contrat avec la Columbia par suite des incidents de tournage de Garment Center, *Robert Aldrich n'avait pas le droit de tourner pendant l'année 1957 ; ces douze mois d'inactivité forcée, il les a employés à préparer très minutieusement plusieurs scénarios, plusieurs films qui devront être autant de bonnes affaires, puisque Robert Aldrich, fils d'un célèbre banquier américain, s'efforce de cumuler, pour mieux les fondre intimement, les deux réussites, artistique et commerciale. Les deux points de vue sont inséparables et nous avons tellement l'habitude d'entendre les financiers se gausser des savetiers que nous admirons en Bob Aldrich un exquis savetier-financier. Il y a encore son étonnante franchise qui vaut mieux que du courage, puisqu'elle est d'abord une commodité, une simplicité, un trait naturel.*

Ce questionnaire constitue, si l'on veut, une suite berlinoise à l'interview vénitienne publiée dans notre n° 64. Cette fois encore, je dois remercier mon ami et confrère américain Gene Moskowitz qui cumula en la circonstance les fonctions de cicerone et d'interprète

Je répondrai volontiers à toutes vos questions, mais vous ne m'en voudrez pas d'être un peu démoralisé ce soir. Cela ne marche pas très bien avec cette équipe allemande. Je préférerais tourner avec une équipe française. Ici, ils sont

trop nombreux pour le peu de travail effectué. Le moindre mouvement d'appareil, c'est toute une histoire ; ils ne sont pas entraînés. Je me demande si la fameuse organisation allemande n'est pas une légende. Lorsque le film sera terminé, ils seront sûrement très bien, mais ce sera trop tard ; il faudrait faire deux films coup sur coup avec eux. Il paraît qu'à Munich cela marche mieux.

— Ne deviez-vous pas tout d'abord tourner à Londres ?

— Je devais tourner les intérieurs en studio à Londres et les extérieurs ici ; finalement, on tourne tout ici, parce que c'est plus économique ; presque tous les extérieurs sont aux alentours de la ville. Le matin, on tourne dehors et, dès que la lumière baisse, on rentre au studio, ou quand le temps est mauvais. Il n'y a donc pas de temps perdu. Ce soir j'étais impatient de voir les rushes ; au laboratoire, ils ont mal développé des scènes de jour, croyant à des scènes de nuit. Je n'ai donc rien vu. Je rentre à l'hôtel juste pour trouver une lettre de Moscou. Les Russes me refusent de tourner *Tarass Boulba* avec eux ; ils disent qu'ils sont très désireux de travailler avec des Américains, mais que le sujet de *Tarass Boulba* présente l'inconvénient de mettre en cause la Pologne, puisque Tarass fut tué par des Polonais ; dans ce cas, je tournerai peut-être le film en Pologne...

— Pour The Phoenix, *vous n'êtes pas votre propre producteur ; on vous a proposé le sujet et il vous a intéressé ; c'est bien cela ?*

— Oui; au départ, il y a un roman de Lawrence Bachmann qui fut acheté par Hammer-Films et proposé à Jack Palance qui accepta à condition qu'on me confie la mise en scène. J'ai aimé le thème, mais, comme j'ai beaucoup modifié le scénario, Palance est un peu fâché contre moi. Il n'est plus le superman du sujet initial et j'ai introduit des personnages supplémentaires. Il s'agit maintenant d'un conflit idéolo-



The Phœnix, première séquence : le retour des six prisonniers. On peut reconnaître Robert Comthwaite, Jimmy Goodwin, Dave Willock, qui furent trois G.I. dans *Attack,* ainsi que Wesley Addy. Caché par Jack Palance, Jeff Chandler.

gique entre Palance et Chandler, l'idée démocratique contre l'idée fasciste; j'ai donc en quelque sorte recréé l'antagonisme de *Vera Cruz* (1).

— *Quelles différences établissez-vous entre les films que vous produisez vous-même et ceux que vous réalisez pour le compte d'autrui ?*

— Tout se ramène à une question de liberté. Je suis moins à l'aise quand je dois rendre compte à quelqu'un ; ce n'est pas une question de brimades, mais le simple fait d'avoir à expliquer la moindre difficulté imprévue dans le travail m'incite à la contourner, plutôt qu'à l'attaquer de front. Au fond, je n'ai jamais trouvé de producteur avec qui je sois parfaitement à mon aise. Peut-être est-ce mieux de n'avoir que soi à satisfaire. Si je suis mon propre producteur et que je commette une erreur, je rectifie le tir et tout va bien; si un producteur me dit : « vous avez fait une erreur », je suis tenté de nier, d'en accumuler plusieurs à la file et de recourir à la facilité.

J'ai surtout éprouvé cela pour *Autumn Leaves;* j'étais de moitié dans les bénéfices et cependant j'aurais été beaucoup plus loin si j'avais été seul producteur. J'aurais poussé Joan Crawford vers une laideur quasiment monstrueuse, j'aurais fait une mise en scène plus forte, plus originale. C'est dans les cas de ce genre qu'il manque la petite étincelle.

— *Ce fut pire encore avec* Garment Center *?*

— Oui; là, je n'ai pas tenu le coup. Cette histoire a été désolante pour moi et aussi pour Gia Scala; aux rushes, elle était magnifique ; pour moi, elle avait accepté de tourner sans maquillage. Plus tard, elle est venue me voir et m'a raconté qu'après mon départ on avait retourné différemment les meilleures scènes. On l'avait maquillée, affadie; elle était redevenue une starlette. C'est une fille qui était très capable à condition de la faire travailler et ce n'est pas Sherman... Attention, je ne suis pas anti-Sherman ; il était l'homme qu'il leur fallait.

— *Quant à* 3 h. 10 pour Yuma, *c'est vous-même qui avez renoncé à le tourner ?*

— Oui, je l'ai vendu à la Columbia. C'était au plus fort de ma lune de miel avec Harry Cohn (2). La Columbia était en difficulté; ils n'avaient produit qu'un seul film dans l'année. J'ai dit à Cohn : « Je vais vous vendre ce script pour deux raisons : 1° Pour gagner beaucoup d'argent ; 2° Pour vous rendre service. » Alors, il me l'a acheté un prix très élevé.

— *Le film qu'en a tiré Delmer Daves est plutôt médiocre.*

— C'est dommage parce que le script était réellement bon, je vous assure. Cela valait *Vera-Cruz;* on pouvait faire un très grand film.

Je suis partisan de l'énergie

— *Quel stade préférez-vous dans la fabrication d'un film : préparation, tournage ou montage ?*

---

(1) Voici, résumée en quelques lignes, l'intrigue de **The Phœnix** (titre provisoire). Le film s'ouvre par des plans d'actualités montrant la Capitulation de l'Allemagne et les réactions de Roosevelt, Churchill, Staline et de Gaulle. Dans l'Allemagne vaincue commence le cauchemar de la paix. Un groupe de six soldats allemands revient à Berlin. Pour survivre, ils concluent entre eux une sorte de pacte. Spécialistes du déminage, ils vont tenter de sauver Berlin des mines non éclatées qui dorment un peu partout.

The Phœnix raconte l'histoire de cette association et plus particulièrement de deux hommes, Jeff Chandler et Jack Palance. Leur rivalité intellectuelle et morale se concrétisera, lorsqu'ils se disputeront une jeune veuve, toute blonde, Martine Carol, chez qui ils ont pris pension. Les associés mourront l'un après l'autre au milieu des ruines, tués par des mines traîtresses. Seuls survivants, Palance et Chandler s'affronteront jusqu'à l'issue de leur « pacte de mort ».

(2) Harry Cohn, grand patron de la « Columbia » qui, au milieu du tournage de **Garment Center (Racket dans la Couture)**, remplaça Aldrich par Vince Sherman, est mort quelques jours après ma visite à Berlin, début mars. Son frère, Jack Cohn était décédé il y a plusieurs mois. C'est avec Harry Cohn que Raoul Lévy, Roger Vadim et Brigitte Bardot ont signé un contrat d'exclusivité jusqu'en 1960.



A l'œilleton de la caméra, Robert Aldrich. En face de lui, le chef opérateur Ernst Lazlo, humoriste sérieux à la Buster Keaton.

— Je prépare très soigneusement mes films ; je serais incapable d'arriver sur un extérieur que je ne connais pas et de me mettre à tourner, contrairement à Jean Renoir par exemple (3). Le tournage est l'étape la plus excitante ; logiquement, je n'aime pas beaucoup le montage, car j'ai horreur d'être enfermé ; toutefois, c'est à ce stade qu'on commence à se rendre compte de la qualité du film.

— *Avez-vous le sentiment d'évoluer depuis cinq ans, d'être de plus en plus fort, ou pensez-vous au contraire que les bons films et les moins bons alternent selon les circonstances ?*

— J'ai le sentiment d'évoluer ; en fait, mon point de vue a changé depuis mes trois derniers films. Je n'en suis pas encore arrivé à faire exactement ce que je veux, mais je crois progresser. Ce que je vous dis là concerne non la mise en scène, mais les scénarios. Je crois par exemple qu'*Attack* était meilleur que *Vera-Cruz* et que *Phoenix* sera supérieur à *Attack*. Le style demeure le même, parce qu'il équivaut à la respiration, mais les idées changent.

— *Certains adversaires de vos films vous reprochent de pratiquer un cinéma abusif, où tout est sacrifié à l'effet...*

— C'est donc mon style qui les choque : je ne sais que répondre. Chacun prend sa vérité où il la trouve ; cette recherche peut être passive ou active ; en ce qui me concerne, je suis systématiquement, et dans tous les domaines, partisan de l'énergie, même au risque de déboucher sur le mélodrame. Je reconnais volontiers que certains de mes scripts étaient trop sommaires et j'ai l'intention de nuancer davantage les caractères des personnages de mes prochains films.

Il y a autre chose : j'ai une faiblesse pour le langage fleuri, les dialogues lyriques à prétentions poétiques. J'aime bien qu'au lieu de dire « *je t'aime* », un personnage, même banal, déclare : « *Mon cœur bat pour toi comme une aile d'oiseau.* » Pendant les deux semaines de répétitions avec les acteurs, avant le tournage, je prends conscience de ce qu'il peut y avoir d'excessif et de littéraire ; alors, je simplifie, j'humanise, peut-être insuffisamment...

(3) Rappelons que Robert Aldrich a été assistant de Jean Renoir pour The Southerner qu'il tient pour un des plus grands films jamais tournés.

— *Parmi les cinéastes dont vous avez été l'assistant figure Abraham Polonsky dont hélas ! nous n'avons vu aucun film en France. Les cinéphiles sont très intrigués par* Force of Evil *sur lequel vous avez travaillé.*

— C'était tiré d'un roman. Il s'agit de deux frères ; l'un est un type bien, l'autre, un gangster. C'était un film étonnant, à la fois réaliste et poétique, baigné dans une ambiance typiquement juive. John Garfield était évidemment le gangster. Polonsky était l'auteur d'un très bon scénario dont fut tiré, également pour Garfield, *Sang et Or*. Actuellement, il est scénariste à la T.V., mais sous un autre nom que le sien à cause des événements politiques.

— *Verra-t-on en France le film d'Allen Miner que vous avez produit,* Ride Back ?

— J'en doute car il n'a pas fait d'argent en Amérique ; il a eu toutefois d'excellentes critiques.

— *Etes-vous découragé par cette expérience ou envisagez-vous de continuer à produire de tels films ?*

— Je suis décidé à persévérer. Si mon premier grand projet, *La Tyrannie du Texas* ou *Tarass Boulba* me rapporte beaucoup d'argent, je produirai immédiatement deux ou trois films à petits budgets dont je confierai la réalisation à de nouveaux venus. Le principe est le suivant : un film à budget moyen, produit et réalisé par moi, doit me rapporter quatre fois ce qu'il a coûté, de manière à ce que je puisse entreprendre la production de trois petits films. Vous savez que *Le Grand Couteau* me fit perdre cent cinquante mille dollars ? Par contre, *Attack* m'a rapporté 3 millions de dollars.

— *Quel est, après* Phoenix, *votre projet immédiat ?*

— Pour le compte des productions Strauss, je tournerai *Les Collines en colère* un film d'espionnage en Grèce, avec Robert Mitchum ; c'est une histoire tirée d'un roman de Uris; cela rappelle *Les Trente Neuf marches* d'Hitchcock et mon *Alerte à Singapour*. Ce sera terminé fin novembre. Si tout va bien, en janvier 1959, j'entreprendrai la réalisation de *La Tyrannie du Texas;* c'est un vieux roman que j'avais acheté ; Bezzeridès en a fait une adaptation que je n'ai pas aimée. J'ai alors acheté un autre petit roman, de Charles Erwin : *The Gun Hand,* que j'ai fait adapter par Teddi et Robert Sherman. A présent, Bezzeridès travaille à fondre définitivement les deux traitements en un seul qui sera magnifique ! C'est très proche de *Vera-Cruz,* et là encore il me faut trouver deux grandes vedettes ; tournage au Mexique (4).

— *Et qu'advient-il de votre vieux projet* Kinderspiel ?

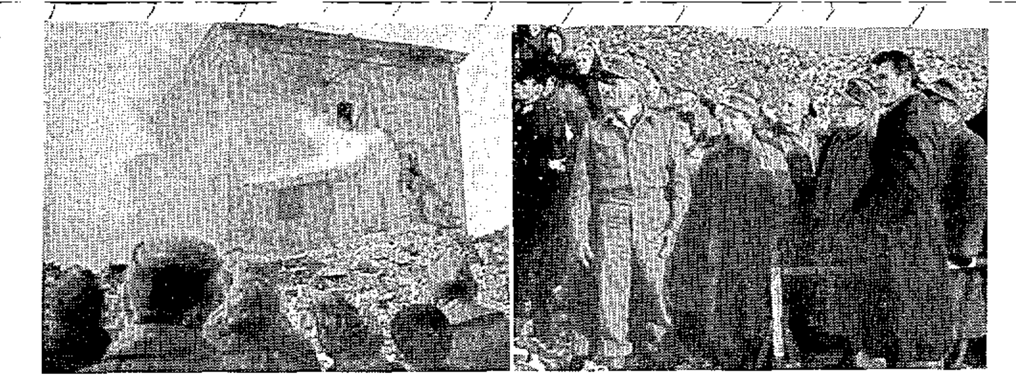
— Il se peut précisément que je le tourne l'hiver prochain à la place de *La Tyrannie du Texas,* si l'affaire se monte plus facilement. C'est une grève de tous les enfants du monde, une révolte. C'est un film très réaliste, très dur, très difficile à réussir et à tourner sans aucune concession. Je vous avais peut-être parlé aussi de *A Machine for Chuparosa ?* Je l'ai vendu à la Fox, pour Sophia Loren. *Candidate for Président* est une très bonne histoire sur les élections. C'est trop politique pour que je le fasse maintenant, mais je conserve le projet. Il y a aussi un très bon script dans le style comédie anglaise, *Pomeroy,* de Herbert Baker. Tout le monde le trouve très drôle, personne ne veut le financer.

— *Votre projet favori demeure* Tarass Boulba ?

— Oui, et ce refus des Russes me désole. C'est un film qui, tourné à Hollywood coûterait douze millions de dollars, en Argentine cinq millions ; en Pologne, on pourrait descendre à trois millions. Une autre solution serait de le vendre à Yul Brynner qui l'achèterait certainement. Mais cela me ferait mal au cœur, car je n'aime pas Yul Brynner ! Je tournerai *Tarass Boulba* parce qu'il le faut et il le faut parce que... parce que... Tarass Boulba, c'est moi !

---

(4) Comme Elia Kazan, A.I. Bezzerides est d'origine grecque. Il n'a écrit que peu de films, mais tous excellents : Les Bas-Fonds de Frisco (Jules Dassin), La Maison dans l'ombre (Nicholas Ray), Kiss me deadly (Robert Aldrich).



Champ : Un immense pan de mur, miné, s'effondre dans le fracas. Contrechamp : Le groupe des « six » considère le spectacle d'un point de vue professionnel.

— *On vous a souvent prêté l'intention de tourner un film en France.*

— Il est possible en effet que ce soit pour 1959. David Chandler qui a écrit l'adaptation de *Tarass Boulba* est ici avec moi pour terminer l'adaptation d'un roman anglais que j'ai acheté, *L'Invaincu*, et que je voudrais tourner en France l'année prochaine. L'action se déroule dans une petite ville française ; trois époques : avant la guerre, pendant et après. Un colonel allemand revient dans une ville française qu'il a occupée pendant quatre ans et exerce un chantage auprès de ceux qui « collaborèrent » secrètement. Les camps se forment à nouveau, comme pendant la guerre, et le colonel allemand finalement est tué par celui qui fut le chef de la résistance dans la région. Je voudrais Laurence Olivier dans le rôle du Colonel et Brigitte Bardot comme vedette féminine.

Mes goûts et mes couleurs

— *Que pensez-vous de Brigitte Bardot ?*

— Je l'aime beaucoup. C'est une vedette authentique. Jayne Mansfield, par exemple, est une vedette fabriquée par le studio et imposée au public, tandis que Brigitte Bardot est devenue une vedette malgré les gens de cinéma ; c'est le public qui l'a imposée et a fait d'elle une vedette. Elle est un de ces symboles sexuels qui tous les dix ans viennent sauver le cinéma ; c'est une personnalité.

— *Je vous sais cinéphile assidu. Qu'avez-vous vu d'intéressant récemment ?*

— J'ai beaucoup aimé *Paths of Glory;* admirable travail de Kubrick, un des meilleurs jeunes.

— *Connaissez-vous Martin Ritt ?*

— Oui; je n'ai pas aimé *Les Sensuels;* c'est d'ailleurs un film que j'avais refusé de tourner malgré une base de scénario intéressante ; le travail de Martin Ritt ne me plaît pas. Il paraît que le dernier Delbert Mann est très mauvais, *Le Désir sous l'orme ;* je n'ai pas de mal à le croire. Un film grotesque est celui que Samuel Fuller a tourné avec Nat King Cole, pour trois cents mille dollars; j'ai oublié le titre.

— *Que pensez-vous des films de Joshua Logan ?*

— Je ne les aime pas. Je suis scandalisé par ce qu'il a fait de *Picnic* qui était une très bonne pièce; je n'aime pas non plus *Soyanara,* bien que Marlon Brando soit très bien. Je parie que l'interview de Capote était vraie et que Brando s'est effectivement payé la tête de Logan.

— *Que pensez-vous de Frank Tashlin ?*

— C'est très bien, mais peut-être ne va-t-il pas assez loin dans la satire...

— *Avez-vous vu* Bonjour Tristesse *?*

— Non ; j'avais quitté New York avant la sortie ; les critiques sont mauvaises, mais le public va le voir paraît-il. J'ai horreur de Preminger comme artiste. Je le respecte toutefois car il a tourné *Carmen Jones* en 27 jours et *The Moon is blue* en 24 seulement. Avant de quitter New York j'ai vu *La Traversée de Paris* que j'ai beau-

coup aimée ; c'est un travail de studio étonnant et quelle performance d'arriver à passionner avec une accumulation d'observations politiques et psychologiques ! Jean Gabin est formidable. J'ai beaucoup aimé aussi *Le Pont de la Rivière Kwai.*

— *Que pensez-vous du dernier Kazan :* Un Homme dans la foule ?

— J'ai trouvé magnifique toute la première moitié ; c'est un film qui n'a pas marché. Kazan perd de l'argent et par sa faute. C'est un grand metteur en scène, courageux et indépendant ; il est, de nous tous, le plus audacieux dans le choix de ses sujets. Je trouve que ses films coûtent trop cher. *Baby Doll,* qui n'a miraculeusement pas perdu d'argent aurait dû coûter moins d'un million de dollars. Le devis d'un film doit être proportionnel à son audience prévisible. Je crois que je préfère *Baby Doll à Face in the Crowd.* C'est plus totalement réussi.

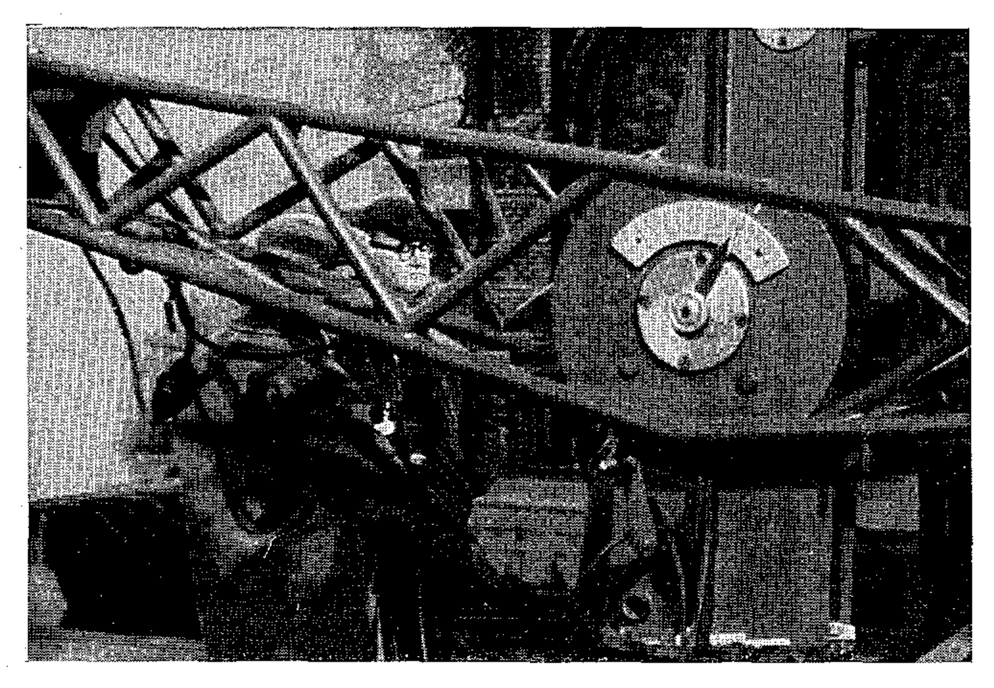
— *Avez-vous vu* The Strange One ?

— C'était une pièce excellente, le film est lamentable, on n'y comprend rien. Garfein est un très mauvais metteur en scène, il a tout gâché. J'aurais voulu tourner ce film. Sam Spiegel a acheté les droits quinze mille dollars, presque rien. Spiegel perd avec ce film sept cent mille dollars. Si je l'avais tourné, moi, il m'aurait coûté seulement deux cent cinquante mille dollars et j'aurais gagné de l'argent ! J'aime bien Ben Gazzara qui a beaucoup de talent, mais il est dangereux, capable de plaquer un film à la moitié du tournage. Au théâtre, il fut admirable dans *La Chatte sur le toit brûlant* et dans *Une Poignée de neige.*

— *Et* Douze Hommes en colère, *l'avez-vous vu ?*

— Oui ; je le trouve excellent. Les meilleurs jeunes cinéastes américains du moment sont pour moi Sydney Lumet, Stanley Kubrick et Robert Mulligan.

(Propos recueillis par François Truffaut.)



Entre deux plans, Bob Aldrich fait le pied de grue et répond aux questions de notre envoyé spécial.

S. M. EISENSTEIN



L'UNITÉ ORGANIQUE ET LE PATHÉTIQUE DANS LA COMPOSITION DU " CUIRASSÉ POTEMKINE "

Quand on parle du *Cuirassé Potemkine,* on en relève généralement deux caractères : l'harmonie organique de la composition d'ensemble et le pathétique.

L'unité organique et *le pathétique.*

Prenons ces deux caractères les plus marquants du *Potemkine,* et tâchons de montrer par quels moyens ils ont été l'un et l'autre obtenus, surtout dans le domaine de la composition. Nous examinerons l'unité organique dans la composition d'ensemble du film. Nous étudierons le pathétique dans l'épisode où il atteint au maximum d'intensité tragique, dans « l'escalier d'Odessa », pour étendre ensuite nos conclusions au reste de l'œuvre.

Notre étude s'attachera aussi à établir comment les procédés de composition ont contribué à l'unité organique et au pathétique du thème. On pourrait tout de même étudier, chapitre par chapitre, comment ces éléments se trouvent réalisés dans le jeu des acteurs, dans le développement du sujet, dans la gamme des lumières et des couleurs, dans

le *traitement du paysage*, dans le traitement des scènes de masse, etc. Aussi n'aurons-nous affaire ici qu'à un étroit problème particulier de la *structure de l'œuvre,* et qui ne prétend pas le moins du monde donner lieu à une analyse exhaustive du film.

Mais dans une œuvre organiquement une, les éléments qui nourrissent le tout pénètrent chaque détail. Une seule et même loi traverse, non pas seulement l'ensemble et chacun de ses éléments, mais chaque domaine appelé à participer à la création du tout. Les mêmes principes de base vivifieront tous les domaines, colorant chacun de leurs particularités qualitatives propres. Et c'est dans ce cas seulement qu'on pourra parler d'unité organique de l'œuvre, car nous comprenons ici organisme comme Engels le définit dans la *Dialectique de la Nature* comme « *l'unité supérieure* ».

Ces considérations nous introduisent d'emblée dans le premier thème de notre étude : la question de l'unité organique de structure dans le *Potemkine.*

Essayons d'aborder la question en partant de l'hypothèse que l'unité organique de l'œuvre, aussi bien que la sensation d'unité organique que donne l'œuvre, doivent apparaître dans le cas où la loi de composition de l'œuvre répond aux lois de la structure des phénomènes organiques de la nature telle qu'elle se trouve exposée par Lénine : « *Le particulier existe seulement en fonction du général. Le général n'existe que dans le particulier, par le particulier* ».

Dans un premier exemple, nous examinerons cette loi d'un point de vue statique, et, dans un second exemple, d'un point de vue dynamique. Dans le premier exemple, nous parlerons des termes et des *proportions* de l'ordonnance du film. Dans le second du *processus* de sa construction.

Le *Potemkine* se présente comme une chronique des événements, et il opère comme un drame.

Le secret de ceci réside aussi en ce que le développement de cette chronique se règle sur les lois de la composition tragique sous sa forme la plus strictement codifiée, celle de la tragédie en cinq actes.

Pris dans leur nudité de faits, les événements se développent en cinq actes de tragédie. Et ces faits ont été choisis et logiquement assortis de façon à répondre à ce que la tragédie classique exige de l'acte III à la différence de l'acte II, de l'acte V à la différence de l'acte I, etc.

Cette composition, qui a fait ses preuves au cours des siècles, se trouve soulignée encore dans notre drame où chaque acte a son titre.

Rappelons brièvement ces cinq actes.

Acte I : Des hommes et des vers

Exposition. Situation sur le cuirassé. La viande avariée. Fermentation des esprits dans l'équipage.




Acte II. Le drame du gaillard d'arrière.



Acte IV. L'escalier d'Odessa.

Acte II : Le drame du gaillard d'arrière

« Tout le monde sur le pont ! » Les matelots refusent de manger la soupe. Scène du prélart. « Frères ! » Refus de tirer. La révolte. Les officiers par-dessus bord.

Acte III : Le sang crie vengeance

La brume. Le corps de Vakoulintchouk au port d'Odessa. Lamentation funèbre. Meeting. On hisse le drapeau rouge.

Acte IV : L'escalier d'Odessa

La population fraternise avec le cuirassé. Les yoles chargées de vivres. La fusillade sur l'escalier d'Odessa.

Acte V : Le passage de l'escadre

Nuit d'attente. L'escadre en vue. Dans les machines. « Frères ! » L'escadre refuse de tirer.

Du point de vue de l'action, les épisodes de chaque partie du drame diffèrent absolument, mais un double refrain les traverse et, pour ainsi dire, les cimente.

Dans « le drame du gaillard d'arrière », le petit groupe des matelots révoltés, parcelle minuscule du cuirassé, crie « Frères ! » face aux fusils du peloton d'exécution. Les fusils s'abaissent. Organiquement, tout le cuirassé est avec eux, il est avec les matelots révoltés.

Dans « le passage de l'escadre », tout le cuirassé révolté, minuscule parcelle de la flotte,

lance la même apostrophe, « Frères ! », face aux gueules des canons de l'escadre envoyée contre le vaisseau mutiné. Les volées s'abaissent. Organiquement, toute la flotte est avec le *Potemkine.*

D'une cellule organique du cuirassé au tout organique du cuirassé ; d'une cellule organique de la flotte au tout organique de la flotte ; ainsi se développe crescendo dans le thème le sentiment de la fraternité révolutionaire. Et l'on retrouve cela dans l'ordonnance de l'œuvre, qui a pour thème la fraternité des travailleurs et la révolution.

De même qu'à l'intérieur du film ce sentiment de fraternité s'envole depuis le cuirassé révolté vers la côte, de même l'œuvre, par-dessus la tête des censeurs bourgeois, fait passer le thème de la fraternité des travailleurs et clame son fraternel « hourra ! »

Sous le rapport du thème et de l'émotion, ceci pourrait suffire pour parler d'unité organique. Mais nous tenons à faire voir avec plus de rigueur formelle la composition du *Potemkine.*

Reliés seulement par le fil conducteur du thème, les cinq actes ne se ressemblent guère extérieurement pour le reste. Mais, sous un certain rapport, ils sont absolument *identiques :* chaque acte se trouve nettement articulé en deux parties presque égales, surtout à partir du deuxième acte :

— La scène du prélart. — La révolte.

— Les funérailles de Vakoulintchouk. — Le meeting.

— L'idylle de la fraternisation. — La fusillade.

— L'angoisse de l'attente. — Le triomphe.

Bien plus, la charnière entre les deux parties se trouve toujours marquée par une sorte d'arrêt, de césure, pour ainsi dire.

Tantôt ce sont plusieurs plans de poings serrés qui servent de transition entre le thème des funérailles et celui de la fureur (acte III).

Tantôt c'est un sous-titre — « *Et soudain...* » — coupant la scène de la fraternisation pour passer à celle de la fusillade (acte IV).

Ou encore les fusils immobiles de l'acte II, les gueules béantes des canons à l'acte V, et l'apostrophe « Frères ! », qui fait basculer le point d'arrêt de l'attente dans une explosion de fraternité.

Il faut relever encore que la charnière ne marque pas seulement le passage à *un autre* état d'âme, à *un autre* rythme, à *un autre* événement, mais, chaque fois, à un mouvement violemment inverse. Non pas contrastant, mais vraiment inverse, parce qu'à chaque fois il donne *l'image du même thème sous l'angle de vue opposé,* en même temps qu'il *prend naissance dans ce thème.*

L'explosion de la révolte après l'attente atroce devant les fusils braqués (deuxième acte).

L'explosion de colère qui jaillit organiquement du thème des funérailles populaires de Vakoulintchouk (troisième acte).

Les salves sur l'escalier, « conclusion » organique que la réaction tire des fraternelles étreintes des mutins du *Potemkine* et de la population odessite (quatrième acte).

La constance de cette règle de développement de l'action, de cette règle qui se répète à chaque acte du drame, est à soi seule déjà significative.

Or cette règle constante constitue le caractère distinctif de la *composition d'ensemble* du *Potemkine.*

Le film entier se trouve en effet lui aussi coupé en deux, vers sa moitié, par un point d'arrêt, une césure où le mouvement qui emporte tout le début stoppe complètement pour reprendre son élan en vue de la suite.

C'est l'épisode de Vakoulintchouk assassiné et de la brume sur Odessa qui joue le rôle de cette césure par rapport à l'ensemble du film.

A partir de cet instant, le thème de la révolution, dépassant le cuirassé mutiné, embrasse la ville entière dans sa déflagration, une ville qui, *topographiquement, s'oppose au navire,* mais ne fait qu'un avec lui par le sentiment, et qui se trouvera néanmoins coupée de lui par la troupe (épisode de l'escalier) lorsque le thème passe de nouveau au drame du large.



Acte IV. La voiture d'enfant.

On voit à quel point le développement du thème est organique. On voit, en même temps, que *l'ordonnance du « Potemkine »* tout entière issue de ce développement du thème, *est une pour l'ensemble de l'œuvre, de même qu'elle est une aussi pour ses termes de base, même fractionnaires.*

La loi d'unité organique se trouve donc observée jusqu'au bout.

L'unité organique dans le domaine des proportions, c'est le rapport connu en esthétique sous le nom de « nombre d'or ».

Les œuvres d'art construites selon le nombre d'or agissent avec une force absolument unique.

La question a été étudiée de façon particulièrement approfondie dans les arts plastiques.

Appliqué aux arts du temps, le nombre d'or est moins populaire, bien qu'il possède ici un champ d'action peut-être encore plus vaste.

Au cinéma, la « preuve par le nombre d'or » n'a, semble-t-il jamais été tentée. Il n'en est que plus curieux de relever que c'est au *Cuirassé Potemkine,* film connu empiriquement pour son unité organique de composition, qu'il a été donné de se trouver entièrement bâti d'après la règle du nombre d'or.

Nous avons déjà dit que la coupe binaire, aussi bien de chaque partie du film, que du film tout entier, s'opère *approximativement* à la moitié.

Au vrai, elle se rapproche plutôt du rapport 2/3, qui représente l'approximation la plus schématique du nombre d'or.

Or c'est à la coupure 2/3, c'est-à-dire entre la fin du deuxième acte et le début du troisième, que se trouve la césure principale, le zéro où l'action marque une pause.

Soyons même plus précis : le thème des funérailles de Vakoulintchouk entre en jeu, non point au début du troisième acte, mais *à la fin du deuxième,* ajoutant en quelque sorte le 0,18 qui manque aux six unités de la partie restante du film (1). Et les césures se trouvent déplacées selon une règle analogue à l'intérieur de chaque partie.

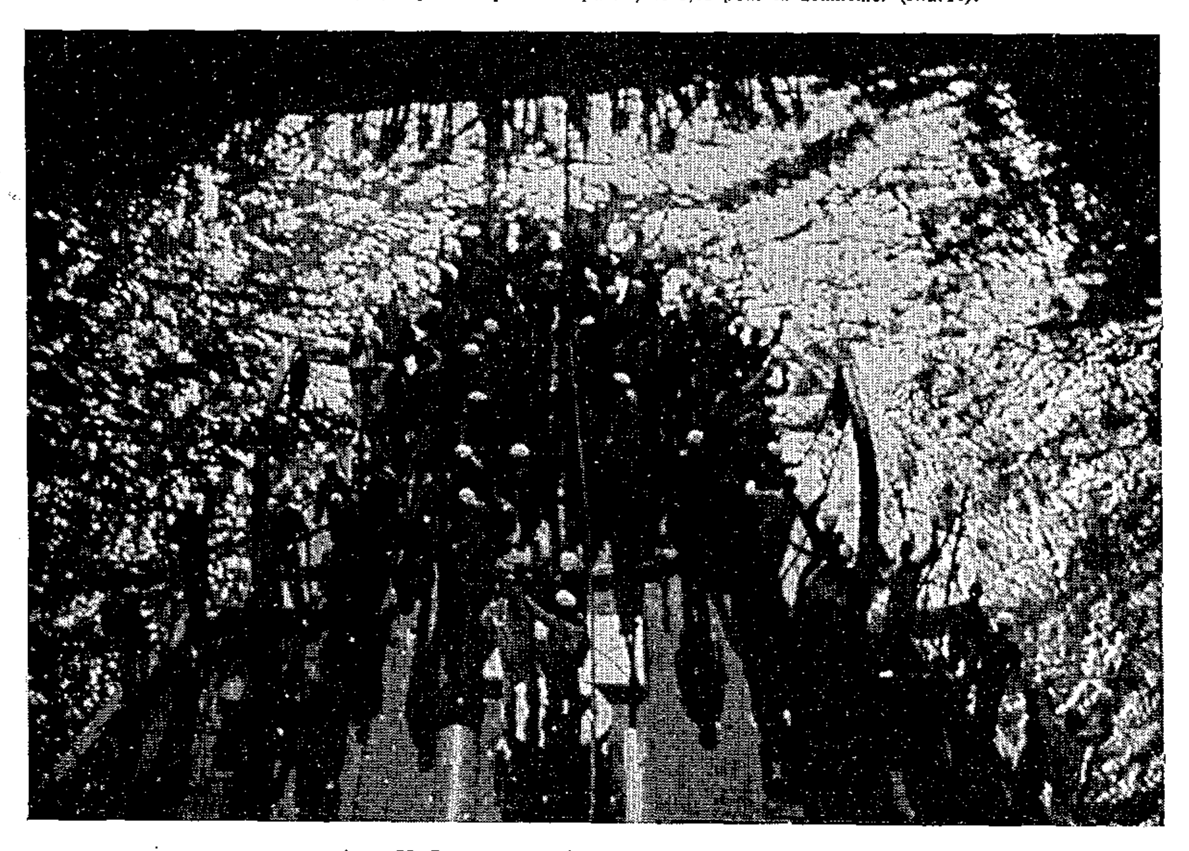
Mais le plus curieux, sans doute, c'est que le nombre d'or n'est pas seulement observé dans le *Potemkine,* lorsque le mouvement atteint le zéro, quand l'action parvient au plus bas de sa course. On le retrouve aussi pour le *point d'apogée.* Ce *point* d'apogée, c'est le moment où l'on hisse le drapeau rouge sur le navire. Et le drapeau rouge est mis au point que le nombre d'or détermine ! Mais, cette fois, il le faut calculer *en partant de la fin,* selon le rapport 3/2, vers le plan de clivage qui sépare les trois premières parties des deux dernières, soit *à la fin du troisième acte,* le drapeau rouge figurant ainsi au début de la quatrième partie.

Ainsi, ce n'est pas seulement chaque partie considérée séparément, mais l'ensemble du film à ses deux points culminants, celui de l'arrêt total du mouvement, et celui du plus grand coup d'aile, qui suit rigoureusement la règle de la proportionnalité, la règle du nombre d'or.

*

Etudions maintenant le second élément-clé du *cuirassé Potemkine* : le pathétique et les procédés de composition par lesquels le pathétique du thème se trouve rendu dans le pathétique du film.

(1) Si l'on partage les dix demi-actes du film selon le nombre d'or (1 et 1,618), on obtient, en arrondissant les décimales, 3,82 pour la première partie, et 6,18 pour la deuxième. (N.d.T.).



Acte V. Le passage de l'escadre : « Frères ! ».

Nous ne nous arrêterons pas ici à la nature de ce qui constitue le pathétique « en tant que tel ». Nous nous bornerons à considérer le pathétique de l'œuvre sous l'angle de sa perception par le spectateur, plus exactement de son effet sur le spectateur.

Le pathétique, c'est ce qui va éveiller au plus profond du spectateur un sentiment d'enthousiasme passionné.

L'ordonnance d'une œuvre pathétique doit observer dans tous ses caractères la condition des explosions violentes de l'action et celle du passage continu à une qualité nouvelle.

Il va de soi que, dans une œuvre d'art, un seul et même fait peut être traité sous toutes les formes possibles : depuis le froid procès-verbal, jusqu'à l'hymne authentiquement pathétique. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les particularités de procédés qui permettent de hausser l'événement jusqu'au pathétique.

Incontestablement, ceci est conditionnné en premier lieu par le comportement de l'auteur à l'égard de la matière à traiter. Mais la composition, au sens où nous l'entendons, est une architecture qui définit également le comportement de l'auteur à l'égard de la matière traitée et le degré d'effet de l'œuvre sur le spectateur.

Aussi ne nous intéressons-nous guère dans le présent article à la « nature » du pathétique dans tel ou tel phénomène « en soi », nature toujours socialement relative. Et nous ne nous arrêterons pas non plus à la nature du pathétique *dans le comportement de l'auteur* par rapport à tel ou tel phénomène, nature non moins socialement conditionnée. Ce qui nous intéresse, c'est un problème bien limité : comment ce « comportement » à l'égard de « la nature des phénomènes » est réalisé par la composition dans les conditions d'une architecture pathétique.

Lorsqu'on veut obtenir du spectateur le maximum d'élan émotionnel, lorsqu'on veut le faire « sortir de soi-même », il faut que l'œuvre lui propose un « canevas » qu'il n'aura qu'à suivre pour parvenir à l'état souhaité.

Le « prototype » le plus simple pour obtenir cette réaction imitative sera, bien entendu, un personnage qui, sur l'écran, agit en état d'extase, autrement dit un personnage en proie au pathétique, un personnage qui, dans un sens ou un autre, « est sorti de soi-même ».

Plus complexes, mais plus efficaces aussi, seront les cas où la condition fondamentale du pathétique de l'œuvre — le passage continu à une nouvelle qualité *renforçant l'effet* — « dépasse les limites » de l'homme pour s'étendre au milieu et à l'entourage du personnage, c'est-à-dire les cas où ce milieu même nous est présenté en état de ce qu'on nous permettra d'appeler « transe ». L'exemple classique à cet égard est celui du *Roi Lear*, où la frénésie du protagoniste se transfigure en frénésie de la nature.

Revenons toutefois à notre exemple, à « l'escalier d'Odessa ».

Comment les événements sont-ils présentés et groupés dans cette scène ?

Laissant de côté l'exaltation des masses et des êtres représentés, nous allons étudier le développement du pathétique sur un caractère particulier, qui concerne la structure et la composition : sur la courbe *du mouvement*.

C'est d'abord un chaos (*gros plan*) de corps qui se ruent en avant. Puis un *plan général* de corps toujours se ruant en chaos. Puis ce *chaos* se transforme en martèlement *rythmique* des bottes des soldats descendant l'escalier.

Le mouvement s'accélère. Le rythme se précipite.

A l'apogée, le mouvement *descendant* se renverse soudainement en mouvement *ascendant* : la *ruée* des *masses* (vers le bas) débouche sur la *lente* marche *solennelle* de la mère *toute seule* portant son fils tué (vers le haut).

La masse. La ruée d'une coulée de lave. *Vers le bas.*

Et, soudain :

Une figure *toute seule*. Lenteur solennelle. *Vers le haut*. Cela ne dure qu'une seconde. Et, de nouveau, *saute inverse vers le bas.*

Le rythme se précipite. Le mouvement s'accélère.

Brusquement, *la fuite de la foule* cède la place à la voiture d'enfant qui tombe. Ce n'est plus seulement une accélération du *mouvement. On saute à une nouvelle méthode d'exposition :* du figuratif, on passe au physique, ce qui modifie la représentation du déboulement.

Aussi des *gros* plans saute-t-on aux plans *généraux*. Du mouvement *chaotique* (la foule) au mouvement *rythmique* (les soldats). D'une forme de mouvement (hommes qui courent, qui tombent, qui galopent) au stade suivant de ce thème du mouvement (la voiture d'enfant qui roule). Du mouvement *vers le bas* au mouvement *vers le haut*. Des salves *nombreuses* tirées par de *nombreux* fusils à *l'unique* coup d'une *unique* pièce du cuirassé.

On saute continuellement d'une dimension à l'autre, d'une qualité à une autre, et, au bout du compte, ce n'est pas seulement l'épisode isolé (la voiture d'enfant), mais l'ensemble de la méthode d'exposé de l'événement entier qui change du tout au tout : du *type narratif,* on saute avec les lions rugissants (bondissants) au mode *allégorique* de composition.

Les passages par bonds successifs d'une qualité à une autre, et qui vont montant pour l'intensité comme pour la dimension, reproduisent rigoureusement les degrés de l'escalier sur lesquels l'action est emportée par rebondissements successifs vers le bas.

Le thème pathétique qui se développe fougueusement sur l'escalier en pathétique des événements de la fusillade, inspire aussi de bout en bout l'ordonnance qui préside à la composition plastique et rythmique des événements.

L'épisode de l'escalier est-il à cet égard organique ? Ne jure-t-il pas avec le type général de l'architecture ? Nullement. Les traits caractéristiques de l'œuvre pathétique y sont seulement portés à leur point culminant, tout de même que l'épisode, par son côté tragédie, constitue un point culminant du film tout entier.



Sergei Mikhailovitch Eisenstein, dans son appartement de Moscou, vers la fin de sa vie.



La mère d'Eisenstein, interprète du *Potemkine*.

C'est le lieu de rappeler ici ce que nous venons de dire du caractère des deux moitiés entre lesquelles se partage, conformément au nombre d'or, chacun des cinq actes du *Potemkine*. Nous avons noté que, partout, la césure franchie, il y a « rebondissement » de l'action, qu'on « saute » à qualité nouvelle, parce que le registre de la qualité nouvelle à laquelle est passée la première moitié de l'action (de l'acte) est, chaque fois, *le registre maximum des registres possibles :* c'est, chaque fois, *un saut dans l'inverse.*

Il se révèle ainsi qu'à l'égard de tous les éléments-clés de la composition nous rencontrons toujours et partout la formule fondamentale de l'extase : un saut de l'action « *hors de soi-même* », qui est changement de qualité, et, le plus souvent, un saut dans l'inverse.

Ici aussi — comme tout à l'heure à propos du nombre d'or, de l'établissement des proportions — c'est dans *le mouvement* même de l'œuvre que se découvre « le secret » de son unité organique. Le passage par bonds successifs d'une qualité à une autre n'est pas seulement la formule d'une *croissance,* mais aussi la formule d'un *progrès,* qui nous entraîne, non plus comme unités « végétatives » isolées, soumises aux *lois naturelles de l'évolution,* mais comme individus d'une collectivité, d'une société, participant consciemment à son progrès, car nous savons que de tels sauts se produisent aussi sur le plan social. Ce sont *les révolutions* par qui se fait le progrès social.

On pourrait dire qu'ici se présente à nous, soulignée pour la troisième fois, l'unité organique du *Potemkine.* Le bond qui caractérise la structure de chaque chaînon de la composition, ainsi que la composition du film dans son ensemble, traduit dans l'ordonnance de la composition l'élément-clé du thème : l'explosion révolutionnaire. Et c'est là un des bonds par lesquels se réalise la chaîne continue du progrès social conscient.

L'ordonnance d'une œuvre quelconque, de même que l'ordonnance de toute œuvre pathétique, peut se définir ainsi : l'ordonnance pathétique nous fait *revivre intensément le devenir et l'accomplissement de processus* se déroulant conformément aux lois de la dialectique.

Nous, et nous seuls parmi les habitants du globe, avons reçu en partage le bonheur de vivre pas à pas, dans son accomplissement réel, chaque moment de l'irrépressible devenir des plus grandes réalisations dans le domaine du progrès social du monde. Nous avons reçu encore plus en partage : coopérer collectivement à l'édification d'une nouvelle histoire de l'humanité.

Vivre un moment de l'histoire, c'est le pathétique le plus sublime dans la sensation de notre soudure avec ce devenir, dans la sensation de notre progression en bloc et de notre participation collective à la lutte.

Tel est le pathétique dans la vie. Et telle est sa réflexion dans les œuvres pathétiques. Né du pathétique du thème, l'agencement de la composition répète ici la loi fondamentale et une, conformément à laquelle s'accomplissent tous les *processus organiques*, sociaux et autres, du devenir universel. Et c'est par notre communion avec cette loi, dont notre conscience constitue le reflet, que nous arrivons à éprouver la flamme de l'émotion la plus haute : du pathétique.

Une question se pose encore : par quels moyens l'artiste peut-il pratiquement obtenir ces formules de composition ?

Ces formules, on les retrouve immanquablement dans chaque œuvre pathétique achevée. Mais elles ne sauraient être obtenues à l'aide d'agencement a priori. Le savoir et le tour de main n'y suffisent pas.

L'œuvre ne devient organiquement une, et elle ne se sature de pathétique que lorsque son thème, sa matière et son idée se sont soudés organiquement et indissolublement aux pensées, à la vie, à l'être de l'auteur.

Alors, et alors seulement, il y aura véritable unité organique de l'œuvre. Et celle-ci s'insèrera dans la chaîne des phénomènes naturels et sociaux à titre de maillon comparable aux autres, à titre de phénomène indépendant.

Sergeï Mikhailovitch EISENSTEIN, (1939).

(Traduit du russe par Lucia Galinskaia et Jean Cathala)



Eisenstein, dans le rôle d'un policier, lors d'un ballet improvisé à Londres en 1927.

LE JEUNE CINÉMA POLONAIS

par Jerzy Plazewski



B. K. (Barbara Kwiatkowska) peut être la B. B. polonaise.

II. — LA PÉRIODE DE STURM UND DRANG ALLA POLACCA

La rupture et ses raisons

« *Serait-il sensé de présenter Jules César en train de se moucher ? Beaucoup d'auteurs nous montrent dans leurs œuvres, de tels faits sans importance, exemple : les romans de Steinbeck. Il faut laisser tomber les petites choses et ne souligner que ce qui est grand et sublime.* »

C'est en ces termes qu'à l'époque du stalinisme, Mikhail Tchiaoureli s'adressait aux élèves de la Haute Ecole de Cinéma, à Prague. Cette opinion du cinéaste de service de Staline, grand pontife du culte de la personnalité, donne idée de l'atmosphère dans laquelle a fait son apprentissage la jeune génération du cinéma polonais.

On peut évidemment, dans toute cinématographie et à chaque tournant historique, diviser les générations en celle des « jeunes » et celle des « vieux ». Les premiers, qui ont tout à gagner et rien encore à perdre, se caractérisent par leur audace, leur amour de l'expérience et leur méfiance à l'égard des valeurs reçues, alors que les seconds marquent une prédilection pour la perfection de la forme, l'élégance froide, et cherchent seulement à dépasser d'une manière réfléchie le niveau de leurs réalisations antérieures.

Cette classification, effectuée de façon mécanique, pourrait créer une confusion en refoulant au second plan des problèmes plus importants. Toutefois, en ce qui concerne la Pologne contemporaine, considérée du point de vue de la méthodologie, la classification par générations est le meilleur point de repère (1).

Ce qui caractérise des cinéastes comme Wajda, Munk, Lenartowicz, Has et autres représentants de la génération en question, c'est leur rupture avec le « *réalisme socialiste* », qui leur était imposé dans un passé encore récent. Et pourtant, ils ont fait leurs études à l'époque où se déclarer du côté du « réalisme socialiste » était une *condition sine qua non* pour être admis à la création artistique.

L'abandon de ce courant n'est pas — comme il pourrait sembler à certains observateurs prompts à en tirer de fausses conclusions — une expression de méfiance ou d'éloignement à l'égard du socialisme. Non, nos jeunes cinéastes sont des gens idéologiquement « engagés », partisans de l'art à tendance définie et (au sens très large du terme) politique, en même temps qu'adversaires de « l'art pour l'art ». Leur point de vue va même plus loin : le retour en Pologne de l'art dépourvu de sens social, où la forme tiendrait une place plus importante que le contenu, est inconcevable. Dans ces conditions, peut-il être question d'une méfiance à l'égard du « réalisme socialiste » ?

Pour répondre à cette question, il faudrait d'abord expliquer ce que signifie l'expression de « réalisme socialiste ». Malheureusement, ce n'est pas là chose facile. Reportons-nous à la source officielle et la plus qualifiée dans ce domaine, « *Le dictionnaire abrégé de philosophie* » (2) soviétique où l'on trouve, à la rubrique « réalisme socialiste », la définition suivante :

« *C'est la méthode élémentaire de la création littéraire et artistique d'une nation socialiste... C'est le réalisme fondé sur l'idéologie du socialisme scientifique, réalisme né de l'œuvre d'édification du socialisme... Aussi le réalisme socialiste est-il la forme suprême et la plus logique du réalisme dans l'art. Le postulat principal du réalisme socialiste est de présenter la réalité de façon véridique et historiquement concrète, dans son développement révolutionnaire... La présentation de phénomènes-types constitue l'expression de l'esprit du parti dans l'art. En présentant les objets et les événements typiques l'écrivain et l'artiste interviennent dans la vie, luttent contre tout ce qui est désuet, défendent leur idéologie, élèvent les gens dans un esprit déterminé.* »

Rapportant les définitions principales du « *Dictionnaire* », je voudrais souligner, non pas tant la naïveté ou l'apriorisme de certaines thèses que leur caractère vague et abstrait.

Bien que pendant le règne du stalinisme de nombreux auteurs aient bénévolement adhéré au « réalisme socialiste », le sens de ce terme est resté obscur pour eux. Certains affirment même qu'aujourd'hui, après des années d'expérience, ils sont bien plus loin de le comprendre qu'au moment de leur adhésion idéologique.

Etat d'incertitude permanente

De nombreuses divergences entre la théorie et la pratique artistique (j'en signalerai quelques-unes), maintenaient écrivains et artistes dans un état permanent d'incertitude.

Au présidium de l'Association des Ecrivains Soviétiques, Fadeïev déconseillait aux auteurs de présenter à tout prix, dans les comédies satiriques, des personnages positifs qui

(1) Pour des raisons analogues, cette solution pourrait être appliquée également à l'art cinématographique soviétique d'aujourd'hui. C'est pourquoi sont fausses les conclusions de l'article de Jacques Demeure « Tradition et cours nouveaux » (**Positif 25-26**) : Demeure associe — ignorant sans doute le sujet — le film de Tchoukhraï **Le Quarante et unième** aux œuvres des metteurs en scène de la vieille génération, tels que Ermler, Khelfetz, voire Donskoï et Raizman, au lieu d'évoquer Tchcheidze, Abouladze, Séguel, Kulidjanov, Riazanov, Mironer ou Samsonov.

(2) « Kfatkij filisofskij slowar ». Rédigé par Rozental et P. Voudine. Quatrième édition, Moscou, Gospolitizdat 1954. L'article a été corrigé visiblement par les thèses de G. Malenkov qui y a ajouté les définitions au sujet de la « **typisation** », exposées au XIXe Congrès du P.C. de l'U.R.S.S.

ressortent blafards et grotesques (3). Ailleurs cependant, lui-même déclarait (4), avec autorité, qu'une œuvre qui aux personnages négatifs n'oppose pas un homme positif « *représentant une synthèse de la vie nouvelle* », n'a aucune valeur sociale ni artistique. En conséquence, de nombreuses comédies jonchaient les rayons sans qu'on les mette en scène, ou indéfiniment modifiées sous le reproche menaçant de « *compromettre la réalité socialiste* ». La satire était pratiquement morte.

Il ressort de la définition donnée par « *Le dictionnaire de philosophie* », que « *la méthode du réalisme socialiste signifie l'association organique, dans l'art, d'éléments nationaux et internationaux* ». Cependant, même une bagatelle comme l'édition en U.R.S.S. d'un recueil de quatre articles sur Griffith a donné prétexte, à l'époque de la lutte contre le « *cosmopolitisme* », aux attaques de la critique soviétique officielle contre les auteurs du recueil. Le fait d'avoir désigné Griffith comme « *le père du cinéma mondial* » a été qualifié de « *conception déshonorante* ». Le vice-ministre de la Culture écrivit s'adressant aux téméraires (5) : « *Notre cinéma n'a pas mérité d'être déshonoré par une apologie des gros plans et des montages parallèles de Griffith. Nous répétons : le dynamisme de notre cinéma provient, non pas de Griffith, mais de la vigueur de notre vie nationale.* » Bielinski et Dobrolioubov, deux jeunes critique de la littérature russe des années 1840-1860, devaient constituer la source d'inspiration suffisante pour la cinématographie contemporaine, alors que les recherches sur les films de Jean Renoir ou d'Orson Welles étaient condamnées d'emblée ; sans attendre même la définition du but de cette recherche.

Et voici un autre exemple : Les définitions du « *Dictionnaire de Philosophie* » telles que : « *la présentation de la réalité, véridique et historiquement concrète* », « *faits et événements typiques, par lesquels l'artiste intervient dans la vie et lutte contre tout ce qui est désuet* » ou bien la définition concernant « *la tâche de la transformation idéologique des masses travailleuses* » — s'adapterait, sans doute, parfaitement aux films tels que *Rome, ville ouverte, Sciuscia* ou *Voleurs de bicyclettes*. Cependant, à la conférence des cinéastes polonais, en 1949, appelée à proclamer l'avènement de l'ère du « réalisme socialiste » dans l'art cinématographique, le ministre de la Culture définit le néo-réalisme italien de façon suivante : « *Ce naturalisme décadent n'a évidemment rien de commun avec le naturalisme du XIXe siècle et ne reflète par aucun détail la vérité objective.* » (6).

Les exemples cités sont peut-être extrêmes. A d'autres périodes, la façon de voir ces problèmes a subi certaines fluctuations. Mais ce qui importe, c'est le manque de clarté dans les critères et de stabilité dans les appréciations, les énormes divergences d'interprétation, en fonction de la tactique politique du moment.

D'ailleurs, peut-on vraiment parler de fluctuations ? Si les modalités de l'application étaient diverses, la méthode restait la même et son avantage était double. Premièrement, elle fournissait, aux organes de l'Etat ou à ceux du parti, à tous les échelons, l'occasion d'intervenir dans une affaire aussi délicate que la création artistique. Deuxièmement, cette tutelle de l'administration favorisait l'art panégyrique, académique (les Jules César ne se mouchent pas), au détriment de la vérité, de la sincérité des sentiments, de la liberté d'expression de l'artiste.

Les arguments nouveaux

Il est vrai que, dans la littérature qui continue à glorifier le « réalisme socialiste » comme « *seule méthode de création littéraire et artistique de la société socialiste* », commence à se faire entendre un son nouveau. Accommodant à la hâte la thèse chinoise des « *cent fleurs* » fleurissant librement sur le même pré, certains critiques essaient de convaincre les désabusés, en affirmant que le réalisme socialiste n'est pas un style ou un catalogue de « thèmes permis », puisqu'il comprend, à côté de Tchiaoureli et la peinture monumentale académique, Picasso et Bertold Brecht.

A en juger par leurs réactions, cette argumentation n'a pas l'air d'enchanter les cinéastes polonais.

---

3) Discussion au sujet de la comédie satirique. Litieraturnaïa Gazeta 3037.

4) Cité d'après Wlodzimierz Sokorski. « L'art dans la lutte pour le socialisme », Varsovie 1950.

5) W. Szczerbine. « Problèmes de l'art dramatique de la cinématographie soviétique ». Recueil « Le Film en U.R.S.S. », Varsovie, 1951.

6) W. Sokorski, op. cit. p. 203.

Si le « réalisme socialiste » place Picasso et Guérassimov sur le même plan, la notion est totalement dépourvue de sens. Ce n'est, tout au plus, qu'une rubrique sous laquelle on peut grouper les efforts des hommes en possession de la carte du parti communiste. Si, en revanche, il favorise d'office un style ou une conception créatrice quelconque, il agit au détriment d'autres styles, plus hardis et plus novateurs.

Cette opinion entend-elle écarter le gouvernement et le parti de la création artistique et de la culture en général ? Nullement. Ce n'est qu'une conception selon laquelle l'artiste ne doit recevoir du mécène aucune recette toute faite. Un mécène, et en particulier un mécène tel que l'Etat populaire, est censé propager la culture et discuter avec l'artiste au sujet de ses réalisations, mais quand celles-ci sont terminées.

Il convient d'ajouter qu'actuellement les cinéastes de la vieille génération sont tout aussi enclins à la négation des étiquettes imposées. La seule différence est que chez les jeunes qui, à l'époque du stalinisme n'étaient encore qu'à l'apprentissage, les conséquences de cette attitude se dessinent bien plus nettement.

Bref, à partir de 1955 environ (7), les jeunes cinéastes polonais de vingt à trente ans (8) ont pu librement s'exprimer dans leur création cinématographique. Cette liberté s'est encore accrue plus tard, atteignant sans doute un maximum théorique dans une société qui ne consentira jamais à libérer entièrement l'artiste de toute obligation à son égard. Et les résultats sont aujourd'hui évidents : ils ne peuvent échapper même aux observateurs partiaux. De cette génération, deux noms au moins sont déjà à retenir : ceux de Wadja et de Munk.

L'amour, la haine, la mort...

La parution, au début de 1955, du film d'Andrzej Wajda (9) : *Une fille a parlé* (10) était une première manifestation de la maturité créatrice des jeunes. Le film a eu pour superviseur artistique Aleksander Ford qui mérite d'être mentionné dans cet article, bien qu'en principe nous ne nous occupions ici que des jeunes.

Par sa grande culture de metteur en scène Ford a facilité l'envol des jeunes. Cependant, leur orientation différait de la sienne. Les meilleures séquences du film *Une fille a parlé*, ont été tournées derrière son dos et contre la poétique de Ford : élégante et recherchée dans sa forme plastique, conservant une distance pleine de retenue à l'égard du thème. Ford n'a pas créé d'école. Mais il ne semble pas le regretter. Ainsi ses films : *La vérité n'a pas de frontières* et *Les cinq de la rue Barska* étaient ce lait de lionne qui devait alimenter la cinématographie polonaise inexpérimentée. Même créer en opposition à Ford, signifie, d'une manière ou de l'autre, créer à l'ombre de Ford.

Une fille a parlé était un film sur la lutte de la jeunesse communiste de Varsovie contre l'occupant hitlérien. L'inspiration venait de l'époque précédente où des thèmes analogues avaient servi de point de départ aux leçons d'idéologie à bon marché ou à la composition de westerns sur la Résistance.

L'exposé d'idéologie y a été transféré du domaine du dialogue dans celui de l'image et des associations de montage et dans celui de l'ensemble des accessoires et de l'ambiance. Le côté western du film a été réduit à dessein. Par rapport à la première version du scénario, Wajda a renoncé aux effets qui, d'habitude, attirent les cinéastes et surtout les débutants : l'attentat contre un tramway allemand, un train qui saute, l'exécution d'un provocateur, un combat de partisans en pleine forêt.

Il y a dans ce film un garçon qui considère, au début, la conspiration comme une variation du jeu du Wild West. Le héros du film freine ses élans irresponsables : « *Hé, espèce de cow boy !* » Tout se passe comme si Wajda se faisait la morale à lui-même : « *Tu n'es pas sur la bonne voie.* »

---

7) Donc deux ans avant le retour de Gomulka au pouvoir, ce que l'on oublie quelquefois à l'Occident.

8) La cinématographie polonaise est, en général, jeunesse. Son doyen Aleksander Ford, va sur ses cinquante ans. C'est, pour ainsi dire, le seul metteur en scène qui ait débuté avant la guerre. Donc, les débuts sont plus faciles qu'à l'Occident.

9) Wajda a étudié les arts plastiques. Il était peintre avant de devenir cinéaste.

10) Dans sa version originale ce film portait le titre plus significatif : **Génération.**



Kanal, d'Andrzej Wajda.

Les mètres de pellicule, économisés sur les actions héroïques de la Résistance, Wajda les a employés à dégager les mobiles de cet héroïsme. Il a fait des affaires politiques une chose profondément humaine et compréhensible. Le metteur en scène a trouvé tentant de prouver que, même dans le cadre des sujets admis par la didactique officielle, on peut montrer certains processus, rapports et tendances, dans leur vérité psychologique, jusqu'ici négligée.

Considérant l'évolution d'un combattant comme un processus intégral, Wadja met en valeur des éléments de cette évolution qui ne cadrent guère avec la théorie de Tchiaoureli sur la présentation de Jules César en train de se moucher. Il s'agit d'éléments tels que l'érotisme, les dessous de l'héroïsme et le coloris varsovien. Désormais, ces motifs poursuivront Wajda comme une obsession.

Avec le combat, les héros de Wajda découvrent aussi l'amour (11). On n'est un homme véritable que lorsqu'on combat et qu'on aime. C'est là l'épreuve de la maturité de cette génération qui a vécu la guerre. Le héros passe, pour la première fois, la nuit chez la jeune fille, non pas en raison du couvre-feu, mais parce que l'amour est son autre vérité, cliché positif du négatif de la lutte. L'amour est le symbole de la vie au nom de laquelle on lance des grenades. Renonçant à l'accumulation mécanique d'actions héroïques, Wajda donne à son film une fin lyrique : le regret humain à cause de l'amour manqué, anéanti par la Gestapo.

La solitude et la peur sont les dessous de l'héroïsme. L'un des héros *d'Une fille a parlé* est un poltron, chose inouïe dans l'art didactique en vigueur. La lutte contre la peur y est présentée comme un combat contre la solitude : comme un rapprochement, progressif et logique, de la collectivité des camarades combattants. C'est ce poltron qui accomplira un exploit des plus héroïques et trouvera le courage face à la mort, quand il se verra assailli sans espoir de salut.

Enfin, le coloris spécifiquement varsovien — valeur qui échappe au spectateur étranger — sans constituer un rappel à la réalité, crée une ambiance unique en son genre. Dans

11) Ce côté de la création de Wajda a été bien compris par la critique étrangère : par exemple Lindsay Anderson et Ado Kyrou.

le magnifique sacrifice des héros qu'il dépeint, Wajda recherche obstinément des traits caractéristiques qui se rattachent uniquement aux années quarante ; et non seulement dans les accessoires extraordinaires ou dans un fragment architectonique, mais plus encore dans le maintien des personnages, dans l'amalgame typiquement varsovien d'insouciance et de gravité, d'esprit et de sacrifice. Certains paysages et certains gestes dénotent l'influence de films tels que *Miracle à Milan* ou *Rome, ville ouverte*. La critique polonaise le lui a reproché. Le second film de Wajda : *Kanal* (12) démontre que sa vision du monde ne consiste pas à emprunter.

Cette fois-ci, le lauréat du deuxième prix du Festival de Cannes 1957 a entrepris un thème de libre choix, inspiré de l'œuvre du plus ambitieux scénariste polonais, Jerzy Stawinski. Le sujet en est l'insurrection de Varsovie de 1944. La difficulté résidait, non seulement dans le profil politique du soulèvement, mais surtout dans l'accumulation des sentiments et des souvenirs à la gloire des 250.000 tués et de la destruction totale de cette ville d'un million d'habitants.

Il ne faut pas oublier que Wajda fait partie de la génération qui a assisté au drame de Varsovie. « *Je n'aurais pu porter aucun intérêt à un récit ayant pour sujet ce qu'on appelle l'héroïsme d'un simple soldat* — a-t-il déclaré — *bien que je sache que notre public réclame ce genre de film.* » Le rôle de troubadour lui a semblé trop facile ; face à l'énormité du malheur national, il a choisi celui de moraliste.

Au premier plan, l'héroïsme simple et étonnant. Un groupe de rescapés stoppe, presque sans armes, l'attaque d'une division blindée de S.S. et se sauve à travers les égouts nauséabonds et dégradants, afin de rejoindre le centre de la ville où la lutte continue. Cependant, on trouve aussi, en second plan, d'autres vérités de nature philosophique. Wajda présente l'héroïsme à travers le sacrifice inutile. Depuis le temps de Napoléon les Polonais meurent sur tous les champs de bataille du monde sans s'interroger sur l'utilité de leur sacrifice. Jetant sur la balance leur propre vie, ils provoquent des cataclysmes capables de détruire plus d'une nation. Vérité amère et impopulaire !

Et pourtant, en présentant ses héros non pas dans la gloire des premiers succès, mais à la veille d'une extermination inévitable, dupés, effrayés mais luttant quand même, Wajda éveille en nous un tendre respect pour eux retournant ainsi, par le chemin opposé, à la glorification, prétendue banale, de l'héroïsme. Est-ce l'aboutissement au cercle vicieux ? Non, c'est plutôt un mouvement en spirale vers le haut.

L'attitude des protagonistes est dans *Kanal* présentée non seulement au cours des péripéties de la lutte, mais également dans deux histoires d'un amour impossible, auxquelles Wajda tient particulièrement. Toutes les deux, transportées de la lumière aveuglante du jour ensoleillé aux ténèbres des égouts, aboutissent à la mort. Dans l'un des cas, c'est la fin d'un amour mal conçu ; dans le second, le triomphe tragique d'un sentiment élevé.

Le troisième motif de Wajda, la conservation du coloris varsovien ne se manifeste pas seulement en marge de l'action, tel le petit agent de liaison qui, sous le tir nourri des mitraillettes, vide tranquillement le sable de ses chaussures. Et pas seulement dans l'épisode de la jeune fille à la jambe coupée qui répond presque impassiblement : « *Maman ? Elle est morte... La blessure ? Rien de grave...* » Je soulignerai plutôt la susceptibilité d'un autre agent de liaison, une jeune fille qui a connu l'amour d'un côté plutôt dénué de poésie. Follement amoureuse d'un garçon au point de préférer trouver la mort avec lui plutôt que de sauver sa peau, elle se refuse jusqu'au bout à lui avouer son amour, ce qu'elle considérerait comme une faiblesse.

Evidemment, on trouvera dans les deux films de Wajda des côtés faibles et même carrément mauvais : montage désordonné de certaines parties, liquidation trop rapide des pointes dramatiques, quelques personnages secondaires sans vie et jouant le rôle d'accessoires symboliques. Il conviendrait cependant d'attribuer le léger déséquilibre de Wajda au manque de contrôle personnel, propre aux jeunes, et à son manque d'expérience.

Il serait peut-être trop tôt pour effectuer une analyse des traits stylistiques du talent de Wajda (13), chez lequel on dénote des réflexes d'admiration, tantôt pour Bunuel, tantôt pour Bresson et Fellini. Ce qui est sûr cependant, c'est que son art résulte du refus d'ac-

---

12) C'est-à-dire : Les égouts.

13) Il convient peut-être d'insister sur la qualité sensuelle de l'œuvre de Wajda, l'exploitation au maximum de la bande-son, la tendance à surprendre le spectateur par des effets acoustiques inattendus. Il en est de même pour les sensations olfactives (la puanteur des égouts), ou même physiologiques (nous étouffons par manque d'air, et respirons, soulagés, près des bouches d'accès).

cepter les recettes toutes faites imposées aux artistes et qui foisonnaient à l'époque du « réalisme socialiste ». Wajda veut servir son peuple et présenter la réalité de la Pologne socialiste ». Mais il renonce à la conception d'après laquelle l'artiste serait d'office plus intelligent que le spectateur et ne devrait s'exprimer que lorsqu'il a dans son portefeuille une solution toute prête. (Lisez : ayant reçu la bénédiction des autorités respectives.)

Cette attitude a ses conséquences dramatiques. Wajda évite comme le feu ces « *drames administratifs* » dont l'enjeu unique est la carte du parti retirée, l'impôt supplémentaire dont on charge les paysans riches, ou la norme journalière non exécutée à l'usine par suite de quoi l'ouvrier modèle perd l'amour de la belle ouvrière modèle. Wajda refuse d'être tiède. L'amour, la haine, la mort, ces quelques notions suprêmes renferment toute la richesse de différents conflits de notre temps, dût-on affirmer que c'est là un impératif de « la dramaturgie classique désuète ».

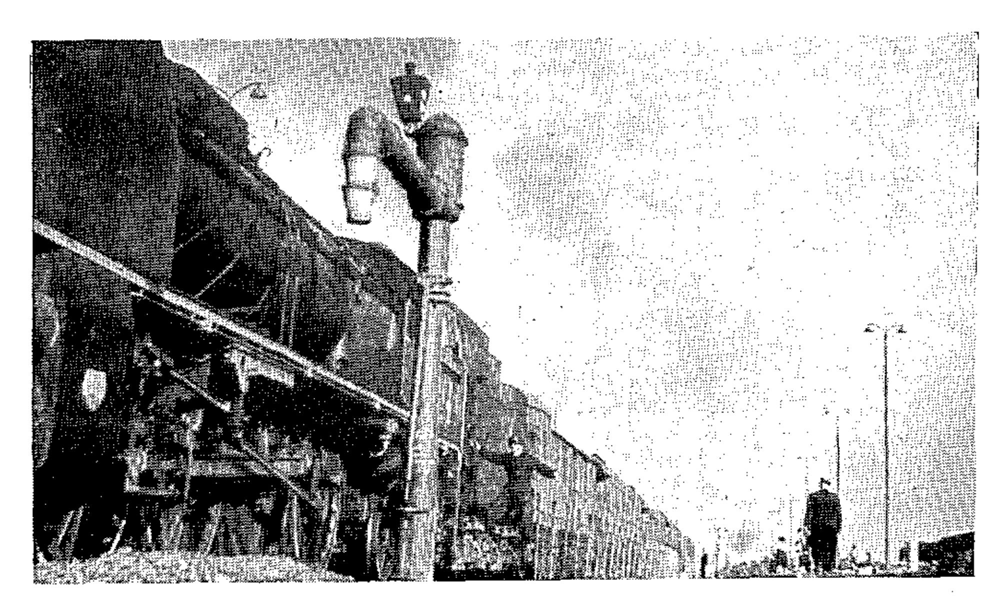
Une biographie-surprise

Un autre grand nom, parmi les jeunes, c'est Andrzej Munk.

Si l'on se représentait le cinéma contemporain à l'image d'un terrain situé entre deux extrêmes, l'une des bornes serait la fantaisie, l'imagination, la vision subjective et déformée du monde, liée à une ingénieuse construction romancée ; la seconde, une vision objective, une actualité concrète où l'auteur s'efforcerait d'être avant tout un juge d'instruction de la réalité. Nous connaissons ces extrêmes : *Le Salaire de la peur* et *Voleurs de bicyclettes, Le ballon rouge* et *Le Sel de la terre, La beauté du diable* et *Raices.*

Munk pousse l'objectivité très loin. Il ne cherche pas à dominer la réalité. Il la laisse régner et parler le plus souvent possible. Il semble qu'il ait pris pour devise les paroles de Cesare Zavattini au « Ressegna del Film » : « *J'ai une foi si profonde dans le clair langage poétique, moral et social de la réalité que je considère cette dernière comme le but essentiel du spectacle que je voudrais atteindre.* » Lorsqu'il devint impossible de soupçonner Kawalerowicz d'appartenir à « l'école italienne » polonaise, cette école continua d'exister, étant donné qu'il y avait encore Munk. Mais voici qu'en janvier 1958 apparut sur les écrans son film *Eroica* et « l'école italienne » perdit ce deuxième adepte.

Andrzej Munk a l'étoffe d'un héros de monographie, en raison de la logique modèle de sa



Un Homme sur la voie d'Andrzej Munk.

carrière. Sorti de la Haute Ecole de Cinéma de Lodz il débuta au Studio de Films Documentaires et — chose rare pour les débutants diplômés de l'Ecole — il ne considérait pas ce stage comme un exil. Par son tempérament, il était accessible aux théories de Dziga Vertov sur le « *Cinéma-œil* » et sur « *l'observation de la vie par la fente du rideau* ».

Ses quatre premiers films appartiennent au genre documentaire. Mais ses intentions étaient complexes. Son inclination pour le héros individuel et l'unité d'action, le conduisait sur la voie du film romancé. Il aimait à poser des questions à la réalité. Pourquoi le cheminot met-il son point d'honneur à livrer son transport à la minute exacte établie par l'horaire ? (*Parole de cheminot,* film sur les grandes lignes de transport.) Que ressent le palefrenier de la mine quand, après la mécanisation de la mine, son métier devient inutile ? (*Les Etoiles doivent briller,* film sur les mineurs polonais.) Comment prend forme à la vitesse de l'éclair l'opinion commune des passagers d'un autobus urbain ? (*Un dimanche matin.*) Quelles sont les impressions du vieux montagnard qui, participant à une action de partisans en haute montagne, se laisse distancer par les jeunes ? (*La croix bleue,* reconstitution de l'une des actions de la Résistance dans les Hautes Tatras.)

Munk fut réellement promu à la tête de l' « école italienne » à l'issue de son premier film romancé, *Un homme sur la voie.* Il y est question d'un vieux mécanicien de locomotive, excellent spécialiste au caractère difficile, qui, victime du système stalinien de défiance, se voit congédié, ce qui indirectement provoquera sa mort dans un accident.

Du point de vue dramatique, le film est un peu lâche. Le spectateur est désorienté par le jeu successif de la narration objective et subjective. Les personnages, à l'exception du héros principal, sont menés par la main de cet ancien documentariste, d'une manière assez malhabile. Mais l'image fidèle du monde des chemins de fer a donné à ce film une telle dose de vérité que les lacunes de la psychologie s'en trouvent très largement comblées.

C'était le premier film, fruit de « l'Octobre polonais », qui, avec honnêteté et sans emportement, donnait un aperçu sur l'époque connue sous le nom euphémique de « *l'époque des fautes et des déviations* ». Il est important de remarquer que cette polémique avec l'actualité a été menée sur les bases du néoréalisme italien (14). Ces bases étaient sans doute particulièrement utiles pour ce genre de film.

Munk a fait confiance au langage nu de la réalité. Il a poussé si loin le rapprochement de la vie et du spectacle qu'il a éliminé totalement l'illustration musicale (15), comme élément qui manque de réalisme. En revanche, le fond sonore est plein de sifflets et de sirènes de trains, de halètements de locomotives, de bruit de roues sur les rails, en un mot plein de la musique concrète des grandes gares. Munk avec son équipe passa seulement quelques jours dans les studios, alors qu'il fut pendant des semaines entières sur les locomotives, les quais et dans les cabines des garde-voie.

Il y a dans ce film un moment caractéristique de la méthode de Munk. Après la découverte du corps du mécanicien, il faut montrer la réunion de la commission d'enquête. On pourrait attendre un intérieur inévitable : une chambre, des chaises. Pourtant Munk, lui, nous montre d'abord un paysage de voies : pas d'acteurs, seulement des locomotives et des sémaphores. Ce n'est qu'au bout d'un moment que la caméra qui semblait ne pas pouvoir s'arracher à ce tableau, recule hésitante, et l'on découvre que le spectateur voyait ce paysage par la fenêtre du bureau du chef de gare, où la commission va délibérer. Nous nous asseyons avec les héros autour de la table, mais les murs du bureau sont généreusement vitrés et les trains qui passent (aucune transparence : les scènes sont filmées dans une vraie gare) rempliront toujours le fond de l'écran.

Quant à son nouveau film, *Eroica,* impossible de le classer, même par interprétation abusive, dans la catégorie du « réalisme socialiste ». Après la première, en janvier 1958, la critique polonaise, habituellement très sévère pour les films de ses compatriotes, s'est trouvée, pour la première fois dans l'histoire, unanime dans ses louanges. Cependant, le même film présenté quelques semaines plus tôt à la conférence des cinéastes des pays socialistes à Prague avait déclenché une tempête de protestations, et le critique soviétique R. Youreniev l'avait condamné en tant que « *formaliste, puisque pessimiste* ».

Le film a pour sujet la lutte contre l'héroïsme effréné, devenu une obsession dans la

---

14) Il est curieux, à quel point la conclusion de ce film se rapproche de celle de **Onze heures** sonnaient de De Santis. Un homme a été poussé à la mort mais, en dépit d'efforts sincères, l'instruction n'a pas découvert les coupables. Ce ne sont pas les individus qui en portent la responsabilité. « On étouffe ici » — s'écrie au dernier acte le juge d'instruction ouvrant la fenêtre —. C'était en 1950.

15) En dehors de la musique « en situation » : par exemple lorsque l'orchestre joue dans un parc.



Eroica d'Andrzej Munk.

psychique polonaise. Ceci rapproche *Eroica* de *Kanal*. Ce qui n'a rien d'étonnant, étant donné que le scénariste de ces deux films est Jerzy Stawinski, également auteur du scénario de *Un homme sur la voie*, *Eroica*, qui n'a de commun avec Beethoven que le nom — par parodie — se compose de deux parties : « *Scherzo alla polacca* » et « *Ostinato lugubre* ».

Dans la première partie, un gai luron et roublard, qui a participé à l'insurrection de Varsovie en 1944, voyant l'absurdité de la lutte désespérée, abandonne la partie et va retrouver sa femme. Là le hasard le met en présence d'un commandant d'une division motorisée hongroise, dont il devient le confident. La division veut rejoindre les Polonais. Contraint à l'héroïsme, le parlementaire d'opérette passe à travers mille dangers. Mais son sacrifice se révèle inutile : les chefs réactionnaires refusent l'offre. Déçu et plein d'amertume, notre héros, plus que jamais sûr de la défaite imminente, renonce malgré tout à la vie tranquille de sa maison et retourne parmi les combattants.

La seconde histoire se passe dans un camp de prisonniers. Le camp est si bien gardé que toute évasion est jugée impossible. Or, l'évasion d'un lieutenant qui a su tromper la surveillance de la sentinelle redonne aux officiers accablés le courage de vivre. A la fin de l'action, le spectateur apprend — mais non pas les héros du film — que le prétendu évadé se cachait dans le grenier, nourri par un groupe de camarades.

Eroica, appartient au genre « haut-pastiche » (16) inconnu jusqu'alors dans le cinéma polonais. La vérité de ce film est amère. Une partie du public qui — abusée par le le titre — s'attendait à voir se dérouler le chapelet patriotique, proteste, disant que ce film trahit la mémoire des héros. Et pourtant, la désillusion des élans héroïques inconsidérés est le seul bagage que nous avons emporté de la dernière guerre : c'est lui qui, en 1956, a permis à Varsovie d'éviter le sort de Budapest. Nous avons payé cher pour pouvoir réviser le traditionnel *polish standard of death* et pour que les artistes en tirent les conclusions nécessaires

Dans *Eroica* se déroulent deux actions parallèles, dans un contrepoint « absurde » et excellent. L'une est au sérieux, l'autre apparent. Munk mène son jeu de façon que le spectateur ne sache, jusqu'au bout, quelle action il doit considérer comme sérieuse.

---

16) Genre difficile pour le public étranger. Je crains fort que les spectateurs français n'aient du mal à le comprendre.

La conséquence en est l'élargissement des cadres de l'écran par le metteur en scène : la profondeur du champ permet souvent la simultanéité synchronisée des deux actions dans le même cadre. Près du protagoniste d'une action, Munk expose le fond appartenant à la seconde action, croisant même quelquefois les deux dans la même prise.

C'est à Orson Welles que Munk a emprunté cette méthode de la profondeur du champ. Mais tandis que dans *Citizen Kane* elle découle d'une tendance à condenser l'action, ici elle est tout simplement une réplique du dualisme des sujets. Ce dualisme est exprimé également en manière de parenthèse ironique, par la musique du film.

Hlasko ou le mal du siècle

En dehors de celui de Wajda et de Munk, le nouveau système de production cinématographique en Pologne (17) a donné lieu à d'autres débuts intéressants (18). Quelques-uns peuvent être ramenés à un dénominateur commun, représenté non pas par un cinéaste, mais par un écrivain — Marek Hlasko. Hlasko, jeune écrivain de vingt ans jouissant d'un grand prestige (19), représente un phénomène bien caractéristique de notre situation. Sa ressemblance avec James Dean n'est pas seulement physique. Comme l'autre par son jeu d'acteur, Hlasko exprime par ses écrits ce singulier mal du siècle que constituent la déception et l'inquiétude des jeunes, au seuil de la vie. Cette inquiétude, connue du monde entier, revêt cependant un caractère spécifiquement polonais.

Notre jeunesse a connu incontestablement plus de déceptions que celle des autres pays. Elle a assisté au fiasco des élans héroïques du temps de guerre, ensuite le stalinisme lui enleva bien des thèmes patriotiques qui lui paraissaient « suspects du point de vue politique », s'efforçant de les remplacer par le culte byzantin de la personnalité et de son infaillibilité. Puis ce culte tomba avec fracas, blessant le plus douloureusement ceux qui étaient les plus innocents, les plus naïfs. Les organisations des jeunes se désagrégèrent et une bonne partie de la jeunesse perdit la boussole, se débarrassa de toute hiérarchie morale, dans la seule crainte de ne pas s'en laisser compter. La génération de James Dean n'a tout de même pas connu de péripéties morales de ce genre.

L'autorité de Hlasko s'est établie principalement par le fait que, tout en exprimant la déception de sa génération, l'écrivain recherche les valeurs stables méritant d'être restaurées dans la conscience des jeunes. Il les recherche — toute autre méthode serait sans nul doute inefficace — en procédant à l'examen scrupuleux de l'état de choses réel, souvent scabreux et désagréable. Ces récits ont frappé comme des coups de massue ceux qui étaient habitués aux visions idéalisées, dépeintes selon les proportions prévues par « le réalisme socialiste ». Hlasko est un moraliste qui cherche la beauté : même sur un tas d'ordure, il s'efforce à éveiller l'amour du beau. Il y a cependant ce danger réel que sa campagne de dénonciation, qui lui valait des applaudissements faciles, ne prenne le dessus sur sa passion de moraliste.

Le premier contact de Hlasko avec l'écran fut le film *La fin de la nuit* (20) qui contait l'histoire d'une bande de jeunes délinquants dont le crime avait pour mobile, non le profit matériel, mais l'ennui d'une vie dénuée d'ambition.

Chose curieuse, ce film a été réalisé... comme travail de diplôme par trois étudiants, metteurs en scène de l'Ecole de Cinéma : Dziedzina, Komorowski et Uszycka. Il a été tourné presque sans frais (21). Cependant, *La fin de la nuit* a été projetée à titre de film « normal » et il attira un nombreux public.

---

17) Sept groupes indépendants, ayant des cinéastes à leur tête, détiennent la production cinématographique. L'acceptation d'un film à la production ne dépend plus de l'administration culturelle.

18) La plupart des débutants ont des aspirations créatrices ambitieuses et c'est là, sans doute, le mérite de l'Ecole de Lodz. La production commerciale des films de divertissement se trouve presque entièrement dans les mains de metteurs en scène de la vieille génération.

19) A obtenu en janvier 1958 le premier Prix des Editeurs pour son recueil de nouvelles : « Premier dans les nuages ».

20) Hlasko était l'un des six scénaristes, mais le scénario donne une idée assez fidèle de l'esprit de son œuvre.

21) Les frais s'élèvent à 12 % de ceux d'un film romancé normal. Les acteurs, élèves des écoles de cinéma pour la plupart, ont joué gratuitement. Le montage et la sonorisation du film se faisait la nuit, après le travail.



La Fin de la nuit, travail de diplôme de trois étudiants, inspiré par l'œuvre de Hlasko.

Il serait injuste d'omettre une certaine observation de nature génétique. *La fin de la nuit* a été inspirée, outre la part de Hlasko, par des films documentaires polonais de la « *série noire* ». Les cadres de cet article ne nous permettent pas de nous occuper ici des réalisations originales et intéressantes du film documentaire polonais. Il convient cependant de mentionner que c'était lui précisément qui, en 1955 — année déjà lointaine pour nous — a rompu avec le conformisme officiel. Le court métrage *Attention, les houligans* (22) de Hoffman et Skorzewski, deux étudiants de l'Institut du Cinéma de Moscou, traitait hardiment un sujet passé sous silence à l'époque précédente : la délinquance parmi les mineurs.

Ce *new look* permit de créer un bon nombre d'œuvres hardies : entre autres, *Les enfants accusent* de Hoffman et de Skorzewski, sur les enfants des alcooliques ; *Varsovie* 56 de Bossak, sur les conditions d'habitation ; *Ceux des terrains vagues,* de Karabasz et de Slesicki, sur la jeunesse plongée dans l'ennui : *La petite ville* de Ziarnik, sur les petites ville en train de mourir ; *Le paragraphe zéro* de Borowik, sur la prostitution. Cette série, tout à l'honneur des jeunes documentaristes, appartient déjà en principe au passé. Ou bien elle a accompli sa tâche mobilisatrice de montrer sur l'écran des problèmes négligés, ou bien elle est tombée dans le même schématisme que celui des staliniens, mais à rebours, ce qui en somme est une attitude stérile et de peu d'utilité.

La seconde adaptation de Hlasko est *Le Nœud* mis en scène par Wojciech Has. Ce metteur en scène, considéré autrefois comme formaliste, a attendu douze ans pour réaliser son premier film romancé. *Le Nœud* retrace les dernières vingt-quatre heures d'un alcoolique invétéré qui, trouvant trop peu de volonté en lui pour rebrousser chemin, finit par se suicider.

---

22) Il a obtenu, dès sa parution, le Prix de la Critique, destiné au meilleur film polonais de 1955, décerné pour la première fois par la critique polonaise.

Mais cette fois-ci la vision de Hlasko, touchant de près l'actualité et Varsovie, a été placée dans une ville imaginaire de culs-de-sac kafkaiens, où les autobus sont bondés, mais les rues complètement désertes et dont les seuls passants sont des croque-morts et des petites filles sautant à la corde. Ce qui devait sans doute concentrer le gros d'attention sur l'introspection psychologique. Mais l'introspection détachée de son contexte social est moins convaincante que la lecture du récit. C'est un film « pur », logique et bien réfléchi, mais la partie la plus éloquente de l'original s'est perdue. On a l'impression qu'il aurait fallu traiter ce thème à la mode semi-documentaire.

La dernière œuvre filmée de Hlasko (23) fait partie des quatre sketches mis en scène par Stanislaw Lenartowicz, intitulés *Rencontres*. C'est une histoire d'amour ou plutôt plusieurs histoires d'amour : l'une pleine d'une espièglerie écolière, une autre sublime et brutale, une autre encore romantique et impossible, une enfin, cynique, d'amour intéressé. Cette dernière est de Hlasko et constitue pour les trois autres un lien, une sorte de contrepoint.

Applaudir à toute expérience ?

Le film *Rencontre* ne retrouve sa pleine signification que comparé au premier film de Lenartowicz qui le précède d'un an, intitulé *Crépuscule d'hiver*. Ce film extrêmement subjectif n'a, pour ainsi dire, pas de sujet. Ce sont des tableaux de la vie d'un vieux cheminot, habitant une petite ville située au pied des montagnes, qui chicane son fils d'avoir pris femme contre sa volonté.

Mais le sujet n'est qu'un prétexte pour le metteur en scène qui connaît par cœur tous les classiques du cinéma et qui avait déjà au cours de ses études décidé d'expérimenter dans son premier film un certain nombre d'idées préconçues.

Lenartowicz a bien choisi son moment de départ. Il voulait réhabiliter quatre principes tragiquement oubliés à l'époque de films sonores : 1° que dans un film les péripéties de l'histoire ne sont pas ce qu'il y a de plus important; 2° que le dialogue doit constituer un élément de second ordre; 3° que le montage d'association et intellectuel demeure l'arme du cinéaste; 4° que « *tout a été dit, mais tout n'a pas encore été montré* ».

Ces principes, très justes, se transformèrent malheureusement en leur propre caricature. L'effort qui tendait à créer une ambiance propre et tout à fait originale a absorbé le metteur en scène à tel point qu'il en oublie les péripéties dramatiques; la narration se rompit, ne laissant au spectateur qu'une impression de désordre et de fatigue. Voulant réduire le dialogue, il créa des personnages bizarres et primitifs, ne parlant que par monosyllabes. Dans son aspiration à renouveler le montage, il composa une série de tableaux stylistiques choquants, mais sans suite, car il n'est pas dit que toute rencontre de deux notions en engendre une troisième. Enfin, son aspiration à multiplier la perception visuelle du monde a créé des digressions baroques, des ornements, des stylisations dont la présence dans un film est pour le moins artificielle.

En somme, le film devint, du point de vue du sujet, une anthologie inintelligible de toutes les tendances du film muet, irritant la majorité du public déjà peu nombreux. Une partie de la critique — notamment la « critique moderne » — essaya de le défendre au nom du « droit d'expérience ». En effet, on peut concevoir l'expérience également en dehors d'une étude de court métrage de l'École de Cinéma. Mais alors, si l'expérience a cessé d'être chez nous un acte de courage politique, devenu une alternative recommandée presque d'office, ce serait une lâcheté que d'applaudir à toute expérience sans se demander où elle aboutit. Cela est vrai, du moins dans un pays socialiste.

Lenartowicz a très vite montré que ces remarques l'ont touché. Le film *Rencontres* nous montre l'auteur libéré de l'excentricité juvénile; nous le voyons logique et cartésien.

Tendances irrévocables et tendances passagères

En résumant le tout par une boutade, disons que la position des jeunes cinéastes polonais est bonne, mais non pas désespérée. Le temps de la conception d'auteurs panégyristes affirmant avec une joie hypocrite les bienfaits du régime est assurément révolu sans

---

23) Sans compter deux films en cours de réalisation : **Le huitième jour de la semaine** d'Aleksander Ford et **Les naïfs croient en l'aube** du jeune metteur en scène Czeslaw Petelski.

retour. Il est sûr aussi qu'en général les jeunes songent à l'art « engagé » qui accompagne fidèlement le peuple dans sa voie propre assez ardue.

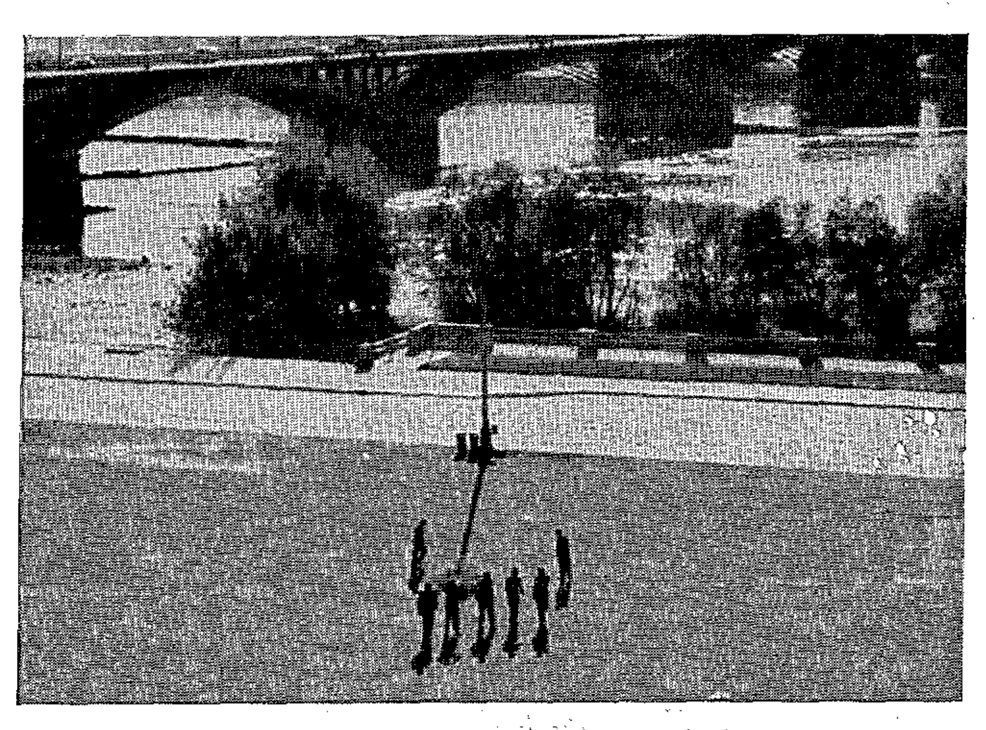
D'autre part, on remarque une tendance commune à tout ce groupe : l'abandon du film-témoin, donc un éloignement de Zavattini et un rapprochement de Bresson. *Le Toit,* de Vittorio de Sica, a déçu nos jeunes. Ce film constitue une confirmation d'une dégradation du néo-réalisme italien, non seulement par rapport à *Rome, ville ouverte,* mais aussi par rapport à *Umberto D.* De nombreux metteurs en scène sont d'avis qu'un néo-réaliste gêné par la réalité environnante fait penser à un pianiste virtuose qui, dans le meilleur des cas, peut jouer ce que contient la partition, mais rien de plus.

C'est dommage. A mon avis, la crise du néo-réalisme en Italie est causée par des facteurs inexistants en Pologne. Au contraire : on devrait, au grand profit de l'Art, soumettre plus d'un problème de chez nous à l'analyse de la réalité. « L'école italienne » a, en Pologne, peu de traditions dans le passé, mais il y a l'avenir, bien que les biographies de Kawalerowicz, de Wajda et de Munk ne le prouvent nullement.

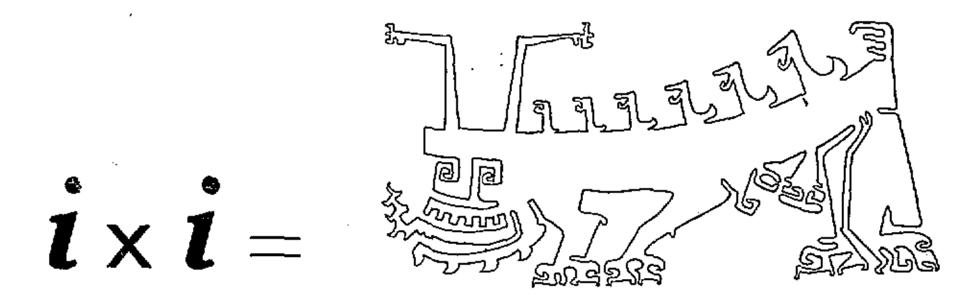
Evidemment, je ne recommande ici aucune tendance extrémiste. Il faut chercher la renaissance du cinéma de la seconde moitié du XXe siècle à l'intersection de la connaissance du monde subjective et objective. Mais il n'y a aucune raison pour que, délivrés d'un « uniformisme » dans l'art, nous tombions délibérément dans un autre, et nos amis chinois ont cent fois raison de proclamer la liberté pour toutes les fleurs de fleurir. Je préfère ne pas jouer au devin, mais je considère cette exagération dans le subjectivisme comme une mode passagère, très profitable d'ailleurs à notre art cinématographique.

Reste encore la dernière question, souvent posée surtout par nos collègues de l'Union Soviétique : notre art socialiste, libéré des entraves du « réalisme socialiste », n'est-il pas pessimiste ? La question me paraît mal formulée. Puisque, grâce à l'effort de jeunes cinéastes, le film polonais devient le moteur d'un mouvement intellectuel, puisqu'il commence à dire la vérité socialement utile, puisqu'il reconquiert l'influence sur le public pensant et — *last not least* — représente une valeur appréciée et recherchée à l'étranger, nous n'avons pas le droit de parler de pessimisme.

Jerzy PLAZEWSKI.



Ceux des terrains vagues, de Karabasz et Slesicki.

i x i = 

par André Martin

MYSTÈRE D'UN CINÉMA INSTRUMENTAL

III. - On a touché au cinéma

« Que veux-tu qu'il y ait de commun entre celui qui peut tout et celui qui n'ose rien. » SADE.

En définissant sa poésie, dans la note du *Coup de Dès,* comme « *rien ou presque un art* », Mallarmé répondait à tous ceux que sa façon de versifier pouvait surprendre. C'est encore Mallarmé qui, en s'adressant aux étudiants d'Oxford, commença son exposé sur une information aussi stupéfiante que l'annonce du vol de la Reine Victoria : « *On a touché au vers.* » Pour ce qu'il a osé et su faire, aucun cinéaste ne mérite plus que Norman McLaren d'être désigné comme *celui qui a touché au cinéma.*

Il est le premier cinéaste qui nous ait permis d'imaginer ce que serait un Cinéma capable de l'arbitraire et des nuances dont l'art du langage ne se prive plus aujourd'hui, mais qui échappent toujours au Septième Art. Un cinéma dont on pourrait attendre une « volupté suivie » jusqu'alors réservée au vers et à la musique. Le nom de Mallarmé peut être invoqué en tête de ces lignes consacrées à un cinéaste. La nouveauté et la légitimité des moyens, des formes cinématographiques employés par McLaren fait plus d'une fois penser à la tentative symboliste. C'est dans cette période littéraire française que l'on trouve appliqué à un autre ordre d'expression un refus identique des moyens naturels et une même volonté de poésie pure.

Beaucoup de spectateurs divertis pourront se demander ce que signifie une aussi singulière réaction et quelle mouche a pu piquer le poète de cinéma. Car tout est pour le mieux du monde uniforme, et il faut être fou pour s'attaquer à un parti qui a l'inertie avec lui.

AVIS AUX IMPRUDENTS

Depuis son invention le Cinéma a rencontré un succès dont l'ampleur intéresse même les grands bergers de ce monde. Papes, Lénines et autres bouches d'or ont salué au passage l'étendue de ses pouvoirs avec une compétence de manieur d'ouailles. Et il est indéniable que l'universelle puissance d'attraction du cinéma résulte de l'impression de réalité que procurent ses images, qui conservent aux objets représentés leurs mouvements et leur corporalité.

Ces constatations ont amené Edgar Morin à conclure, en anthropologue, dans « Le Cinéma et l'Homme Imaginaire », que le processus universel de participation affective (projection ou identification avec les objets et les personnages présentés) pouvait être

considéré comme *stade génétique et comme fondement structurel du cinéma*. Cela est vrai, si, anthropologue, on s'attache à mesurer l'homme pensant ou si, commerçant, on essaye d'exploiter avantageusement ses dispositions les plus générales.

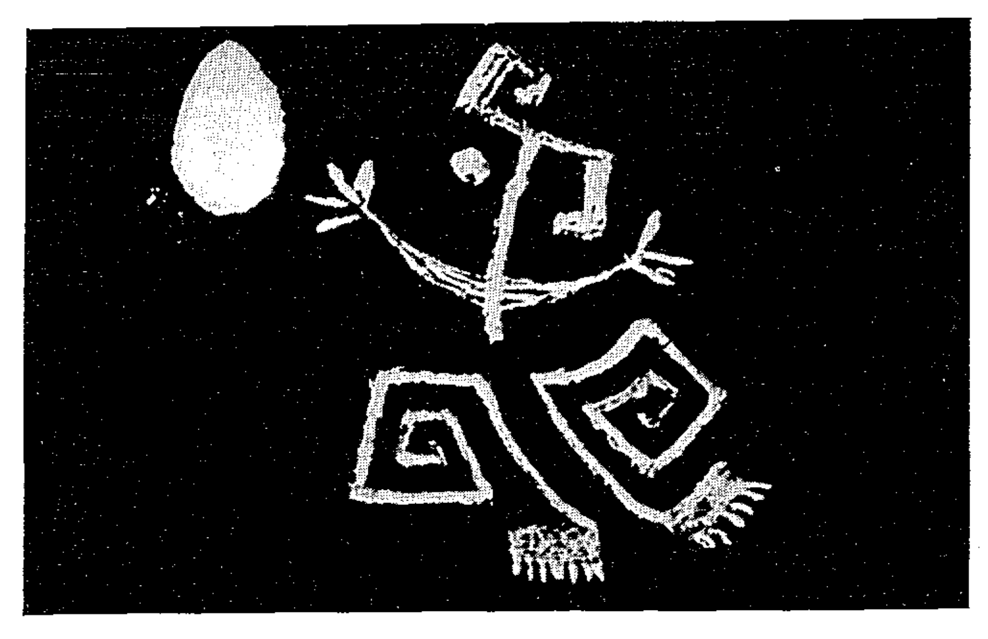
C'est sans doute pour ne pas compliquer la démonstration de cette définition qui réduit le cinéma à la prise de vue directe et à sa puissance d'attraction universelle que Morin ne consacre au dessin-animé et au film d'animation que deux courts paragraphes, trouvant dans l'animisme anthropomorphique du cartoon américain une confirmation supplémentaire.

Il n'est pas facile de porter atteinte, même théoriquement, aux usages et privilèges du cinéma que l'usage et la vitesse acquise maintiennent. Pourtant tout le cinéma passé et à venir ne découle pas des expériences de Kulechov chargeant d'une valeur expressive chaque fois différente un même visage indifférent. A côté de la magie généralisée, vulgaire et régressive, bâtie sur les échanges de participation et d'identification, il y a toujours eu place pour l'alchimie, pour la magie dogmatique et intentionnelle.

Par définition le Cinéma d'Animation est un cinéma plastique qui se passe de la vérité objective. Aussi n'est-il plus un art d'enregistrement et de réflexion, mais un art de création totale parti du zéro intégral de la feuille blanche, qui pose tous les problèmes de la représentation, allant du trompe-l'œil au hiéroglyphe. Les cinéastes d'animation doivent affronter des problèmes de mouvement, de perspective ou de proportion et les résoudre théoriquement, en marge de leurs œuvres, au cours d'expériences qui rappellent les recherches des « inventeurs » de la peinture ou de la gravure.

Actuellement, cet effort de représentation, dans la mesure ou il refuse l'exploitation d'un matériel naturel, tout en recourant à un système de construction qui lui est presque totalement voué, est presque désespéré. Le cinéma plastique a contre lui l'évolution normale et automatique des arts polygraphiques. L'estampe industrielle, de « Life » à « Notre Cœur » ne cesse de consacrer chaque jour un peu plus l'empire de la photographie animée ou non.

L'essor victorieux de l'image photomécanique dans l'imagerie et l'illustration a relégué les artistes et les artisans dans le secteur des petits travaux archaïques et émouvants. L'objectif a remplacé avantageusement l'œil du peintre et la photochimie relayé la main douée et exercée de l'artiste. En banalisant la perfection du *métier invisible*, la photographie a permis d'égaler Vermeer à moindre frais. A l'autre bout l'artiste colle, gratte, fabrique dans l'informel. Mais le cinéma et ses exigeants demeurent imperturbables. Il leur suffit de se demander tous les deux ans si Chaplin n'est plus Chaplin ou vice versa...



LA, COMME ÇA.

SECOND AVIS AUX IMPRUDENTS

...Car le Cinéma c'est une grosse tête dans une petite salle n'est-ce pas ? Appliqué au Septième Art le refus de la photographie de la vie, du matériau naturel apparaît comme insensé. Gide reprochait au Théâtre d'être soumis à des hasards si nombreux que le créateur ne pouvait prétendre pousser son œuvre à un degré de perfection *autonome*. Mais il aimait le cinéma, y allait souvent, et ne se posait pas à son sujet les mêmes questions.

Pourtant, jamais le faisceau d'échange entre un art pratiqué et la société environnante n'a été aussi lourd que pour le Cinéma. Les nécessités épicières et industrielles ne sont pas seules en cause. On peut imaginer d'autres systèmes de production remplaçant la poursuite du marché : tutelle de l'Etat, production par actions réservées aux amateurs. Cela ne changerait rien.

L'aménagement d'une œuvre cinématographique de prise de vue directe ressort moins de la conduite de l'œuvre d'art que de l'enregistrement, des vendanges et du déménagement. La confiance accordée au réalisateur est débattue à une bourse des frimousses sélectionnées et des sujets opportuns. Il est beaucoup plus passionnant de prendre l'œuvre d'un réalisateur par sa carrière que de chercher sa carrière entre les éléments de l'œuvre. Où l'on cherchait un poète on trouve un préfet, et la politique des auteurs concerne les auteurs d'une politique. Ce qui ne rend pas le style impossible. Tout style est forcément aussi une politique.

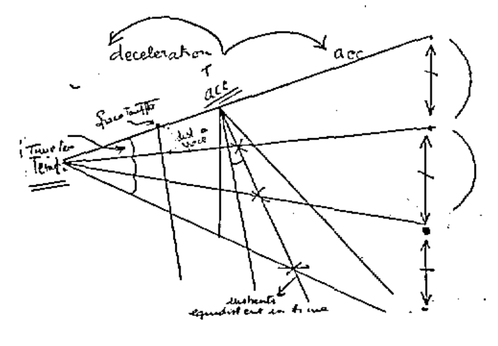
Finalement, avec des comptes rendus sans expérience, d'adroites simulations les cinéastes bien introduits nous proposent une expression mondaine, provisoire, non informante de la vie; illustration magistrale du « *on* » heideggerien, modèle d'existence inauthentique.

Les qualités fondamentales du réalisateur de film de prise de vue directe ne sont pas, avant tout, un œil de démiurge, une main de bâtisseur, mais des aptitudes bien bourgeoises de conciliateur et de commerçant. Un sixième sens de souteneur, un charme de conteur oriental, l'aptitude méridionale au mensonge instantané sont plus utiles que la moindre disposition à l'intériorité.

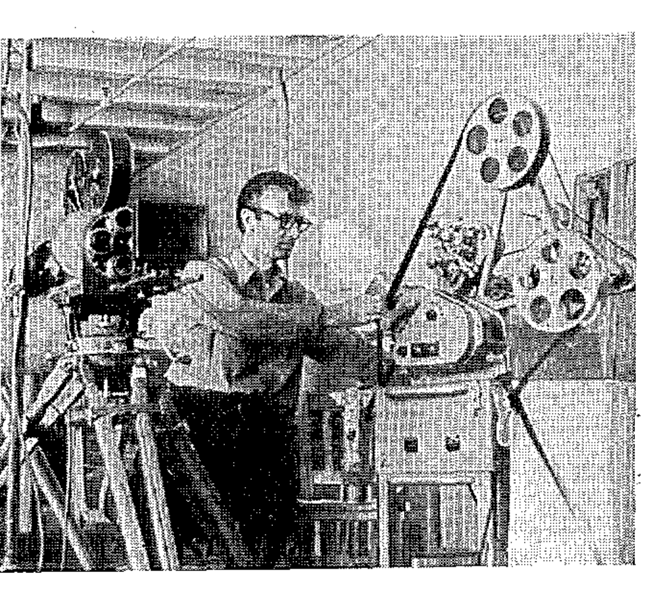
Je ne veux pas dire que ce commerce esthétique est dénué de valeur expressive et de signification humaine. Le mot commerce englobe à la fois la prostitution surmenée, les méditations du poker, l'éloquence à contre-cœur, les ventes fermes à l'armée, et aussi l'amitié, l'amour, l'idée fixe. De prodigieuses possibilités attendent un cinéma de prise de vue directe comme art d'appropriation des objets et des relations humaines mises en forme et enregistrés. La gérance des êtres et des choses suivant des rythmes naturels reconstitués n'a pas fini de nous étonner. Encore faudra-t-il qu'elle nous présente quelques behaviourismes originaux, en empruntant les voies favorables des connivences et des parentés (Les Marx, Renoir, Welles et son Mercury Theater jouaient en famille), des entraînements et des régimes. Si les films de McSennett ou *Nuit et Brouillard* sont si beaux, c'est que l'entraînement des Keystone Cops ou les carences imposées aux prisonniers par un pouvoir devenu fou permettaient aux personnages et aux décors d'échapper à la piteuse facticité du sort coutumier.

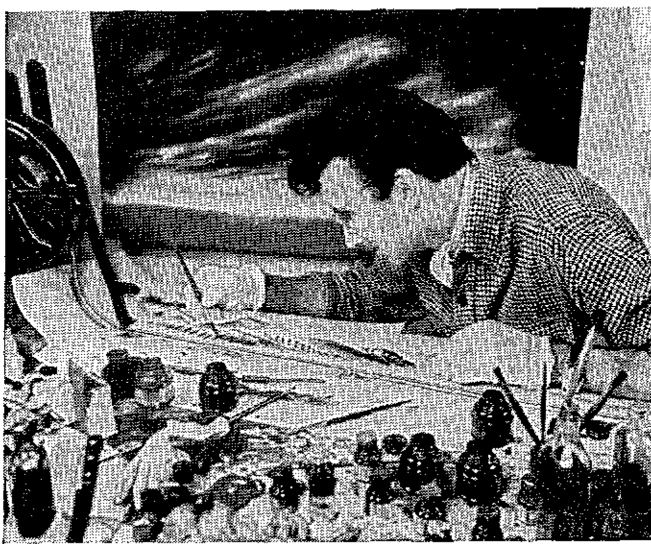
QU'EST-CE QUE VALERY VIENT FAIRE ?

Peut-on honnêtement comparer les préoccupations saisonnières des amateurs de cinéma avec l'évolution éminente, les grandes révisions de valeurs des mouvements littéraires (au siècle dernier). Si pour décrire la réaction cinématographique de Len Lye et de Norman McLaren les noms de Rimbaud, Mallarmé ou Valéry viennent sous ma plume ce n'est pas pour tenter de rapprocher à tout prix l'inconciliable et mener un parallèle épuisant qui pourrait se révéler ridicule, mais pour chercher une confirmation et un encouragement à situer l'entreprise de McLaren qui demeure sans précédent.



Le cinéma d'animation pose les problèmes de représentation. Claude Jutra a relevé ce petit schéma d'un calcul d'accélération effectué par McLaren en marge d'une feuille de préparation. Une ligne oblique, en coupant trois lignes concourrantes formant trois angles égaux, permet de déterminer l'espacement croissant ou décroissant de phases accélératrices ou décélératrices.





La plupart des réalisateurs maniés proposent, McLaren dispose. A la fois source, ingénieur et contrainte, il réalise un cinéma de précision soit en tenant la camera d'une main et la moviola de l'autre, soit en animant directement sur la pellicule, sans caméra.

Le désir de reprendre à la musique un bien qui semble appartenir aussi à l'art d'élection, le refus mallarméen de l'oratoire et des objets précisés, la fuite chez Valéry des émotions étiquetables sans parler du sort fait aux marquises des fables se retrouvent dans l'esprit créateur d'un cinéaste. Et surtout, puisqu'il ne faut pas prolonger ce parallèle, partant d'une notion identique du travail créateur et de la somme qui est nécessaire, voyant le poète comme source, ingénieur et contrainte à la fois, ces deux créateurs fondent leur art sur la RECONNAISSANCE D'UN MILIEU SPECIFIQUE ET INDEPENDANT.

Dans son cours de Poétique, Valéry constatait que l'art littéraire engageait un grand nombre de parties indépendantes : son, sens, formes, syntaxes, concept, images, qui pouvaient être considérés comme les constituants d'un MILIEU SPECIFIQUE ET INDEPENDANT, permettant de réaliser une œuvre de l'esprit ressortant moins de l'INSPIRATION que de l'EXERCICE.

En faisant de chacune des images du film un objet particulier de création, les principes de l'animation rendent possible une précision et une exactitude poétique que le cinéma de prise de vue directe peut plus difficilement revendiquer. La précision de l'humour dans les dessins-animés est telle que dans certains cartoons elle défie l'analyse.

Cependant, la reconnaissance du cinéma d'animation comme milieu spécifique et indépendant n'est pas si aisée. Jiri Trnka, par exemple, ne veut pas être classé parmi les cinéastes. Peintre avant tout, il donne à ses œuvres, en ayant recours à l'animation, une durée spectaculaire à la fois cinématographique et picturale. Trnka nous accorderait cependant que la réalisation d'un film comme *Les Vieilles Légendes Tchèques* exige des connaissances techniques et instrumentales spécifiques et un génie particulier des animateurs que l'exécution des maquettes au départ ne supposait pas. Toutefois, l'instrumentation caractéristique, qui, chez Trnka atteint à une prodigieuse perfection, toujours remise en question pour chaque film, est résolument subordonnée à la composition, alors que chez d'autres réalisateurs la valeur de l'animation n'est pas toujours confondue aux autres systèmes expressifs. Les personnages de Pojar sont parfois des poupées sans grâce, mais le jeune réalisateur tchèque en tire cependant d'éclatantes arabesques visuelles auxquelles s'attache une troublante impression de spécificité cinématographique. Alexandre Alexeieff abandonne volontiers sa grande maîtrise des atmosphères et des académies qui caractérise en lui le graveur, pour animer des formes pendulaires ou des objets prosaïques : Chapeau haut-de-forme, boîte de café en poudre, pipes, etc. Qui pourrait deviner que les pochades rapides, tracées au crayon par Bartosch, donneront, exécutées sur la table d'animation transparente, des images qui font penser à des Seurat ou à des Monet. Ces résultats qui se recoupent prouvent la vocation caractéristique et suffisante des compositions cinématographiques instrumentales de l'animation.

Toute l'œuvre de Norman McLaren se développe comme s'il n'avait jamais douté un seul instant de cette propriété de l'animation. Avec lui, le problème du sujet ne ressemble pas à celui ressenti par la plupart des cinéastes. Pour entreprendre un film, McLaren ne se soucie pas de disposer d'un bon support romanesque et tourne résolument le dos au réalisme photographique du cinéma courant. Il parvient à soutenir l'intérêt avec une matière spectaculaire uniquement abstraite en se passant de développement dramatique oratoire ou mimique, non par impuissance à construire, mais parce que le mouvement suffit à son bonheur. Emile Cohl, possédé par le démon de l'analogie, réalisait aussi des films de mouvement pur et perpétuel qui ne commencaient pas et ne finissaient pas.

ENTRER DANS LE JEU

Pour reprendre une distinction d'Alain, une immense différence sépare ceux qui aiment à gouverner et ceux qui aiment à fabriquer, dans le camp de la création cinématographique. A côté d'un cinéma de cueillette, de suggestion, existe, escorté de tous nos vœux, un cinéma de solitaire, fondé sur la lutte muette avec des matériaux que l'on ne peut ni bluffer, ni raisonner et qui ne se laissent convaincre que par l'outil. Ce cinéma de technicien ose vraiment, secoue et invente. Aux tics bourgeois de l'intrigue, de la politesse et de la persuasion ce dernier substitue l'infinie et universelle vocation de juger, d'inventer, de tracer et de former. Le cinéma est habituellement conçu d'une façon bien légitime. Mais des volontés de mise en acte d'une portée toute différente sont aussi pensables Pour mieux juger l'écart des deux conceptions voulez-vous imaginer McLaren proposant à un producteur normal « l'idée » de *Rythmetic : « Eh bien ça commence par* 1.1.1.1.2.3.4.5.1.2.3.4.5.5.5.1 + 1 + 1 + 1 + 1 = 5. »

Devant un film de McLaren un technicien distingué s'écria, étonné par le manque d'intérêt de la chose : « *Mais je vois comment c'est fait.* » me donnant l'impression d'un mélomane inappétent qui en entendant du Chopin dirait : « *Je sais que c'est fait avec du piano.* »

Quand McLaren engage la lutte avec un nouveau projet, c'est toujours avec l'intention d'en finir au plus vite, en tirant le maximum d'un principe, d'un procédé ou d'un outillage.

C'est pour avoir voulu réaliser rapidement un générique pour la Cinémathèque Française, en écrivant sur une pellicule noire, à quelques images de distance : ci...né...ma...thè...que que McLaren a entreprit *Blinkity Blank*, transformant cette technique économique pour mieux explorer la discontinuité visuelle et sonore.

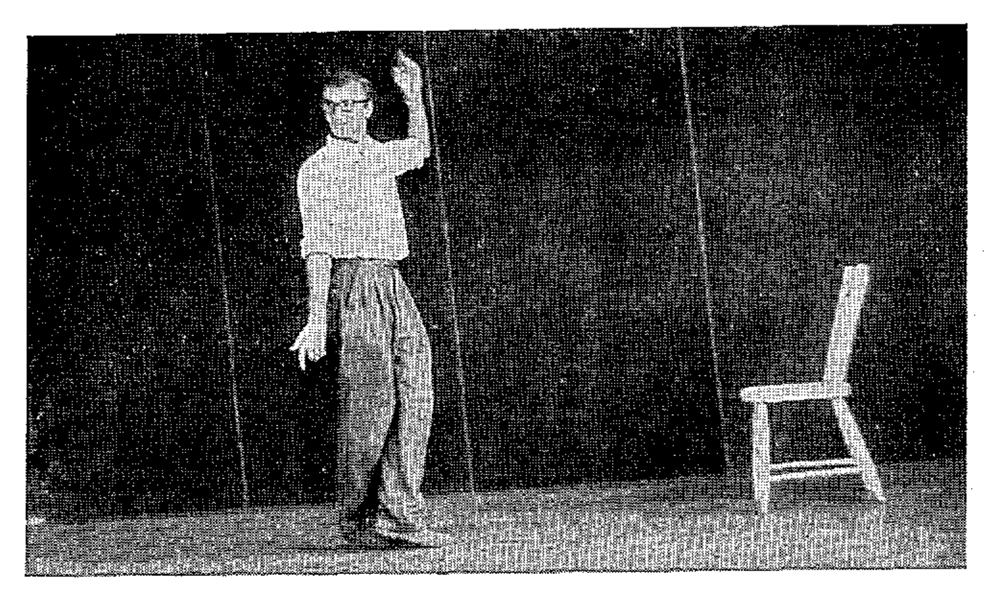
La progression des états successifs des différents passages de *Histoire d'une Chaise* ne peut être comparée à ce que peut obtenir un réalisateur de prise de vue directe, même avec trente ou cinquante prises. Leur nombre, leur enchaînement, ainsi que les plans de préparation, font plutôt penser aux brouillons d'un poète traquant avec une patience de Sioux les plus infimes chances de modulation, accumulant inlassablement les variantes d'un vers ou d'un mot.

Entraîné, guidé par les éléments matériels qu'il met en mouvement, McLaren intègre une énorme somme d'hésitations, de hasard, d'adresse et de travail dans un même film. Les huit minutes de *Histoire d'une Chaise* représentent un an de corrections et de choix incessants.

L'autonomie instrumentale que McLaren met en valeur dans le cinéma d'animation concerne très précisément l'esprit des cinéastes doués d'un pouce opposable aux autres doigts et qui sont décidés à s'en servir. Pour le public, mêmement. Mais les spectateurs ne demandent pas encore une semblable unité de développement et de personnalité aux œuvres qu'on leur présente. Le Canada produit donc un cinéma SANS PUBLIC, qui doit également produire son public. Il commence d'ailleurs à le trouver. Les films de McLaren passent de plus en plus le cap de l'exploitation et avec eux se répandent les prérogatives d'un nouveau regard sur le Cinéma. Dans une génération ces œuvres ne poseront plus de problèmes de fréquentation. Et cet accroissement de travail et de personnalité des œuvres correspondant à de nouveaux publics et à de nouvelles formes de production pourront peut-être devenir des minimums qu'il faudra encore dépasser.

Pour ce cinéma instrumental, il n'est pas question de convaincre et de persuader, mais seulement de compter avec l'absolue bonne foi des matériaux: craie, encre, cellulo ou carte noire. C'est dans le travail de ces matériaux que le créateur trouve les contraintes, les dangers, les suggestions qui constituent à la fois l'aliment et l'excitant de son art. La réalisation n'est plus une Direc*tion, une Politique relevant des techniques de relations,* de commandement, de suggestion, d'hypnotisme, mais un véritable acte poétique. Comme pour l'architecte Eupalinos il n'est pas de détails dans l'exécution, puisqu'elle est elle-même poème.

Par la place qu'il donne à la technique dans le jeu de la création, McLaren est un grand initiateur, comparable à ce que Klee a été pour la peinture. L'exploitation créatrice des procédés l'ont amené à définir des styles inédits d'exécution et de composition. En proposant aux cinéastes une *infinité de moyens*, McLaren multiplie les formes de GENESE possibles pour une œuvre



De *Camera makes Whoopee* à *Histoire d'une Chaise*, avec ou sans personnage, McLaren retrouve toujours la danse.

d'animation, faisant de cette genèse même, non pas, un stade provisoire de l'œuvre, mais un de ses moments les plus pathétiques, dont aucune projection-exécution publique ne peut se considérer déliée.

Sur un chantier poétique, visuel ou verbal, des créateurs peuvent poursuivre des perfections non comparables, mais qui procèdent d'une même intelligence de leur art, et prétendent à la perfection trouvable, à l'inspiration créée de toutes pièces et morceaux. « *Une œuvre d'art digne de l'artiste serait-elle celle dont l'exécution serait aussi une œuvre d'art — par la délicatesse et la profondeur des hésitations — l'enthousiasme bien mesuré et finissant comme la tache. Cela est inhumain* », écrivait Valéry dans un de ses Cahiers, bien avant de commencer *La Jeune Parque* et de prouver qu'il était possible de *transformer l'écriture en exécution matérielle.* Le cinéma aussi pouvait supporter cette essentielle réforme.

CINEMA DE CHAMBRE

Le cinéma, art de la durée comme celui des sons assemblés pour le plaisir de l'oreille, se prête aux comparaisons musicales. Moins sommaires, celles-ci pourraient souvent devenir utiles et réduire l'inconsistance lyrique du cinéma courant, dont personne ne s'étonne d'ailleurs.

En ne se contentant pas des simples ressources du musicalisme abstrait qui ont comblé Fishinger et Ruttman, McLaren porte une grande attention aux structures sonores et lyriques. Beaucoup de ses films (*Hen Hop, Fiddle De Dee, Caprice en Couleurs*) prennent la forme de danses : quadrilles, slows ou boogie. Les parties brillantes et mouvementées alternent avec de plus lentes comme dans une sonate (slow de *Caprice en Couleurs* placé entre deux boogies, lents enchaînés extatiques qui séparent les deux rounds de *Blinkity Blank*; valse coupant l'élan violoneux de *Hen' Hop*). Cela, avec le naturel qui pousse toujours la musique pure à retrouver des formes simples et dansantes : le menuet pour la symphonie classique, les valses pour Chopin. McLaren travaille les sons synthétiques avec une virtuosité de grand drummer, tirant de quelques grattements bruts d'éblouissants effets comiques et rythmiques (générique de *Blinkity Blank*), rejoignant les plus modernes tendances qui aiguillent vers la percussion mélodique un Chico Hamilton ou un Shelley Manne. Cette musicalité est très précisément celle d'un virtuose compositeur, guidé à la fois par son instrument et son inspiration.

A ses débuts la musique était imitative et descriptive. Puis est venu l'âge avoué des mélodies disjointes inconcevables sans l'expérience particulière et l'exercice du *clavier*. Si Mozart est divin et éternel, Bach est moderne quand on touche le dessin non encore banalisé des



Dès l'entrée des deux premières voix de la « XXIVe fugue du Clavecin bien tempéré » une mélodie inchantable et moderne. Ce culot de génie, cette gloire sont instrumentaux. Que vienne le Cinéma bien tempéré, peut être sans objet mais fier de son instrument.

réponses conformes et réglées d'une fugue. Et pour une même forme, que de différence dans la disposition instrumentale des sons, des doigts, et des éléments modulateurs, si l'on compare une fugue écrite pour clavier avec une autre destinée à un instrument à cordes. Un instrument de timbre approchant du clavecin, mais basé sur un système de construction bien différent peut donner lieu à de passionnantes transcriptions, comme celles par exemple, qui, au Japon confient au Koto des pièces écrites pour clavier. Pourquoi faut-il se contenter d'un cinéma qui en est encore à « La Bataille de Marignan » et au « Coucou » de Daquin ?

Homme orchestre, McLaren joue sur tous les systèmes de construction, annexe toutes les textures. Avec un génie virtuose qui ne se perd pas dans les broderies et les effets, il tire des propriétés de l'instrument choisi des résonances qui lui sont propres. Mettant en images des interprètes vivants, McLaren réussit à donner à leurs mouvements une valeur corporelle spécifiquement cinématographique que les seuls gestes de haute précision et la prestesse inouie de Chaplin ou des danseurs flamenco peuvent atteindre. *Histoire d'une chaise* est un mimodrame qui, par images seules ou par groupes d'images cadencées parvient à recomposer synthétiquement une efficacité expressive comparable à celle de Chaplin, et comme aucun imitateur ne pourrait le faire. Car, à travers une saccade qui n'est plus celle des anciennes vitesses de prise de vue, il nous restitue le nervosisme de précision du personnage de Charlot, ses nuances en bout de geste, son dynamisme expressif *pesé au cinquantième de seconde.*

LA NOTATION

La subtilité et la précision des mouvements cinématographiques créés par McLaren, son souci des accents et des durées supposent une élaboration contrôlée qui appelle la notation et l'établissement d'une partition. Des années de travail en commun ont permis à McLaren et à son assistante Evelyn Lambart de noter sur le papier des nuances infimes de mouvement. Dans les schémas d'animation, les « dope sheet » d'Evelyn Lambart, l'inscription des décisions s'inscrit sur des feuilles sombres en grands chiffres, blanc sur noir, tandis que les précisions plus minimes apparaissent en lettres de couleurs presque phosphorescentes, rendant compte de petites inflexions de un quarante-huitième de seconde. Sur les notes de tournage (des feuilles volantes souvent piétinées dans le feu de l'action) les prises sont inscrites de bas en haut pour pouvoir continuellement soustraire aisément le nombre d'images d'un des éléments de l'animation.

La consistance musicale des films de McLaren non seulement rend plus sensible le désordre lyrique impuni du cinéma courant qui se contente de coupes symétriques, de montage court, de *forte* sans malice ou de fondus enchaînés moelleux, mais aussi dépasse en inspiration matérialisée le souffle des montages métriques, rythmiques et tonals d'Eisenstein ou de Gance. Si l'on compare le ruban lumineux qui jaillit d'une cabine de projection pendant la présentation d'un grand film dramatique et celui qui inscrit sur l'écran *Caprice en Couleurs*, le travail du phare à images dans le dernier cas surprendra les spectateurs assez curieux pour partager leur attention entre l'écran et l'objectif du projecteur.

Avec le son dessiné, des formes, des teintes et des espaces deviennent rythmes, timbres, hauteurs de son et les barres comptées portées sur la piste

sonore du film, mètres de sons modulés. La partition de Maurice Blackburn, pour *Blinkity Blank* a été réalisée selon un principe de semi-improvisation extrêmement original. Mais c'est avec les outils du monteur : ciseau et moviola que McLaren a précisé encore les proportions des blocs rythmiques et leurs discontinuité. En écrivant le son directement sur la pellicule ou en photographiant des éléments étalonnés, en modifiant l'équilibre des timbres, la dimension des silences McLaren prend la musique à son niveau le plus général et le plus moderne : celui d'une ARCHITECTURE GENERALE DES FREQUENCES.

DES SECONDES EN CENTIMETRE

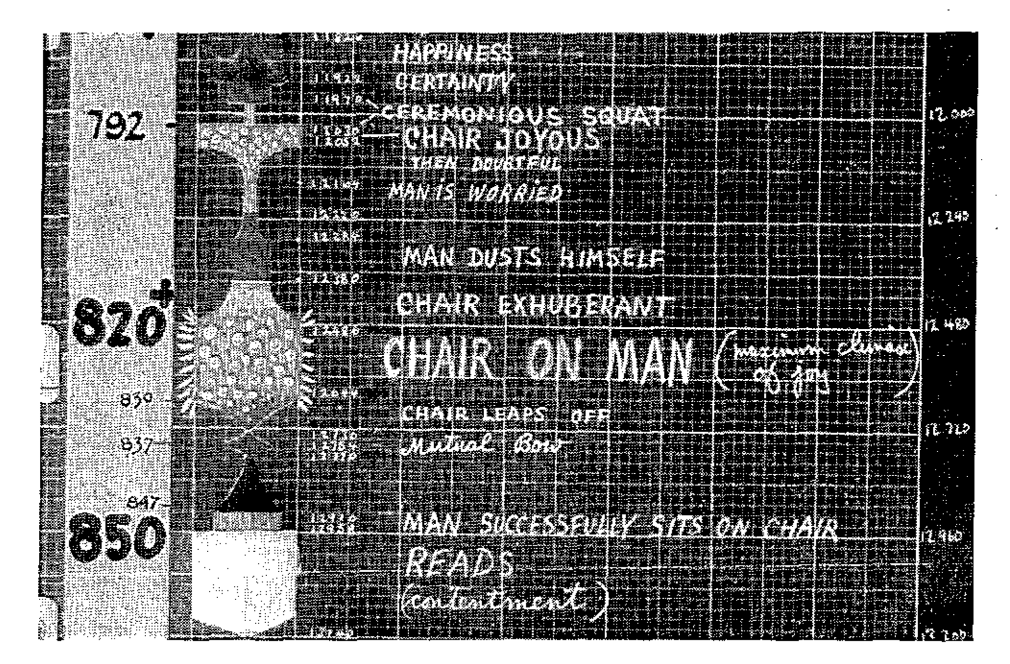
A travers ces problèmes d'écriture de la durée, du mouvement et même du son, à l'occasion de ces calculs du temps et de l'espace McLaren met en évidence des liaisons entre les nombres et les grandeurs qui, peut-être seulement pour des non-initiés aux sciences exactes, se chargent d'un imprévu cartésien. Leur généralité, leur valeur intelligible font de l'animation une géométrie expérimentale de la vie.

En considérant le film, non comme le support enregistreur indispensable d'une image capable de mouvement, mais comme un ruban modulateur de toute durée cinématographique, McLaren en vient à traduire en longueur tous les développements de formes sonores ou visuelles. Au stade de la *projection* (c'est-à-dire de l'exécution en public) peut préexister pour les véritables amateurs de cinéma une étape de *lecture* sans exécution; un film dessiné à même la pellicule ou tourné image par image de McLaren présentant un intérêt visuel et intelligible, comparable à celui que procure à l'esprit le dessin des voix d'une fugue. Le défilement de l'écriture musicale n'est pas différent de celui de la Vistavision. Et l'édition de la musique en format italien a pu être inspiré aux éditeurs par un sentiment comparable à celui qui a préparé l'avénement du Cinemascope. Je ne l'affirmerai pas.

On comprend que la moviola, avec ses retours en arrière et ses vitesses variables soit pour McLaren un outil de première nécessité. « *Je marque au crayon gras la terminaison de chaque phrase musicale et l'emplacement de chaque note de la partition. Je calcule ensuite le nombre des images qui correspond à la longueur de cette bande sonore. Alors que généralement le travail du compositeur de musique consiste à transformer, si l'on peut dire, des centimètres en secondes, le mien, tout au contraire, consiste à tranformer des secondes en centimètres. Une note vibre pendant un temps donné : il me faut créer* (*au rythme de 24 images à la seconde*) *tant d'images pour couvrir cette note* ».

Le DEFILEMENT, élément technique indifférent dans le cinéma courant devient la base de toute reconstitution du mouvement à partir de positions successives disposées sur un ruban modulateur et le lieu de correspondances continuelles entre les grandeurs et les formes qui déterminent l'évolution des

Mot à mot, image par image, tout ce que font les personnages d'*Histoire d'une Chaise* a dû être noté.



éléments en mouvement. Toute distance spatiale, tout écart morphologique est exprimé en durée, donc en longueur de film.

LES « LEÇONS » DE MCLAREN

L'accroissement du nombre et de la portée des moyens mis à la disposition des créateurs de films d'animation, l'invitation qui leur est adressée de ne plus cesser d'en inventer pour chaque film, favorise la différenciation, la multiplication des styles et des personnalités. Il ne s'agit pas de cultiver sa différence, environné d'une société méprisée, mais de rendre un compte exact de la diversité des tempéramments et des regards, sans tour d'ivoire. L'art ne peut se plier aux convergences légitimes des idéologies et de la raison appliquée sans produire des simplifications nocives.

De plus, des tentatives comme celles de McLaren n'expriment pas seulement des zones intimes et obscures de la personnalité. La magie précise et préconçue de l'animation établit raisonnablement des relations idéales entre les techniques et les moyens d'expression d'une importance beaucoup plus générale si l'on distingue les trouvailles des lignes importantes de recherche, les instruments des simples accessoires.

Poésie et mathématiques ont toujours travaillé à des rapports, n'ayant, ni l'une ni l'autre, intérêt à ce que leurs rapports soient faux. Et comme les domaines éloignés ne sont pas aussi indépendants qu'on le croit, depuis Baudelaire les « correspondances » se sont enrichies de nouveaux *modes*. L'animation, alchimie peu considérée, expérimente, dans des perspectives inédites, des relations entre le temps et l'espace, la durée et la vision. Rirons ceux qui, prenant leur bon sens pour de l'esprit scientifique, tournent habituellement en ridicule le chant inquiet des hypothèses prématurées. Qu'ils oublient les observations très préliminaires et les bases non codifiées qui donnent aux films de McLaren leur valeur conjecturale. Sait-on exactement ce que l'on peut attendre d'une jeune discipline encore dilettante ? McLaren n'a d'ailleurs nullement besoin d'un semblable plaidoyer. Ses doctorats inédits supportent parfaitement la confrontation avec les connaissances des savants agréés.

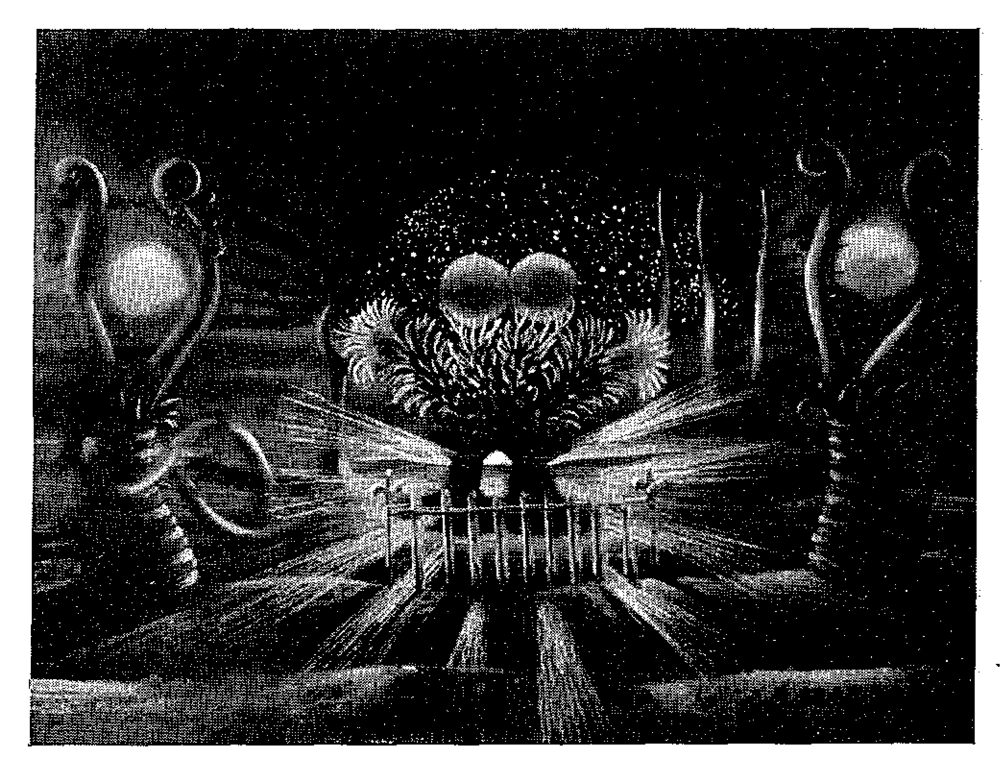
Après avoir, pendant des années, réalisé des dessins en relief, utilisant des feuilles de cellulo polarisées ou des miroirs, bien avant d'entreprendre *Around is Around* et *Now is the Time*, McLaren, en compagnie de Raymond J. Spottiswoode rendit visite au techniciens du Conseil National de la Recherche, afin de se faire expliquer les méthodes de cartographies par reconnaissance aérienne. Un spécialiste condescendant se mit à lui fournir des explications, en se demandant si ce jeune homme rêveur, dont la tenue était bizarre et recherchée, avait quelques chances d'en saisir les données élémentaires. Ayant fini par poser insidieusement la question McLaren le rassura : « *Mais si, j'ai fait un peu de peinture stéréoscopique.* » Les savants présents s'exclamèrent que c'était impossible. Et la conférence se termina par un exposé de McLaren décrivant aux spécialistes intéressés ses méthodes de peinture tri-dimensionnelle

POUR L'EXEMPLE

Rapprocher Valéry de McLaren ne suppose pas qu'il faille comparer *Hen Hop* et *Palme*. Evoquer ce que l'expression de ces deux créateurs a de commun aide à mieux souligner ce que l'œuvre de McLaren a d'unique.

Face à la perfection racinienne du « Narcisse », les rythmes de limmericks, la pétulance incontrôlable de pur sang qui caractérise le dessin à même la pellicule semblent d'un autre bord. Les thèmes d'inspiration sont différents : d'un côté la mort, la pensée, le moi, les tourments de la conscience, de l'âme et de la connaissance auxquels on pourra opposer ironiquement les berceuses normandes, des films publicitaires pour les bons de la défense ou les postes à Noël. Pourtant l'esprit créateur de McLaren, méditant sur les moyens, entraîné par ce qu'il trouve et dirigeant l'application de ses découvertes expressives centre son œuvre sur une profonde pensée ordonnatrice, sur une véritable vie intérieure, dont le meilleur indice est sa continuité même.

Faute d'autres exemples dans l'histoire du cinéma, c'est à l'énergique réaction valerienne que la réforme de McLaren peut être comparée. Valéry a mené à l'existence certaines formes poétiques. Nous savons maintenant, grâce à McLaren que le cinéma peut aussi rechercher ces autonomies, ces perfections et que ses images peuvent prétendre à tous les sens : littéraux, allégoriques, moraux ou analogiques. Si, comme l'affirmait Jacques Feyder, voulant proclamer l'universalité expressive du cinéma, le Septième Art est capable un jour de mettre en images « Le Discours de la Méthode » ou le dixième chapitre de « L'Esprit des Lois », il le devra plus à l'art de McLaren qu'à celui de Renoir ou de Rossellini.



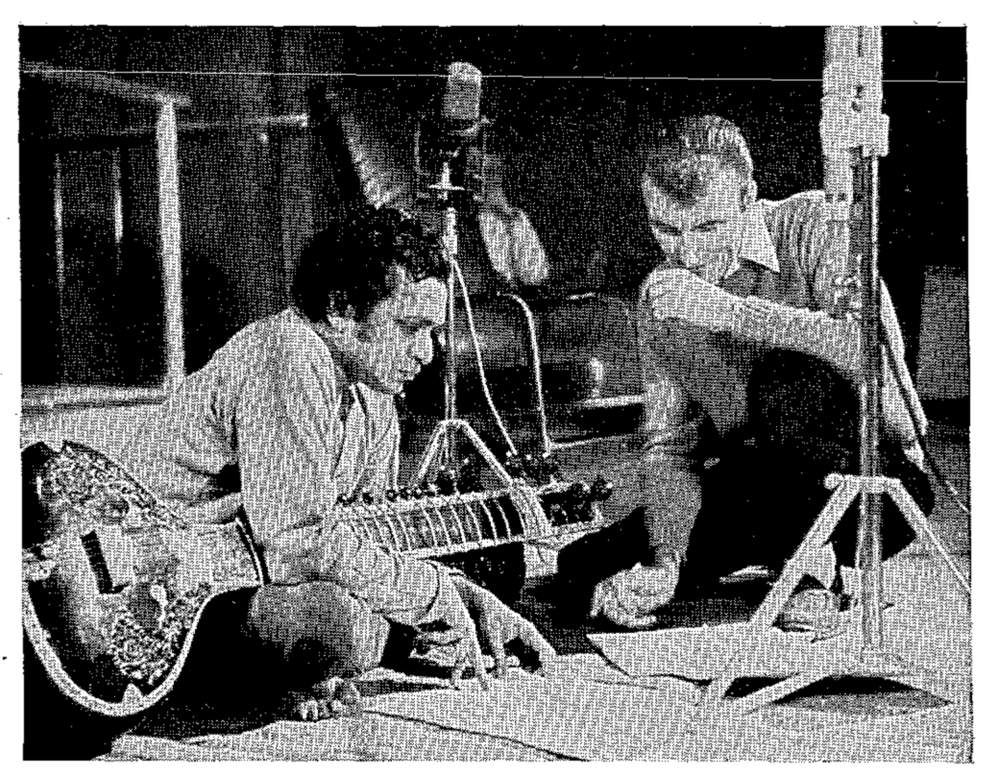
Phantasy, expérience concernant l'animation du dessin au pastel ou documentaire sur les intermittences du cœur.

SIGNES ET CARACTERES

Entre le folklore des émotions d'époque et celles, plus permanentes, de l'esprit, McLaren a choisi. Traçant sur le film, des longueurs qui sont en réalité des durées, créant, à partir d'éléments distincts des mouvements sonores, visuels ou affectifs continus, refusant de se servir de la pellicule comme d'un procédé de décalcomanie, McLaren ne cesse, pour réaliser ses œuvres, d'effectuer des inclusions, d'établir des équivalences et des substitutions originales qui relèvent des plus estimables aptitudes constructrices de l'esprit. Et l'intelligibilité même de ces relations et coïncidences entraîne une émotion que McLaren ne dissimule pas.

Le glissement discipliné des lettres du générique de *Rythmetic* et leurs imperceptibles métamorphoses en cours de route, l'alphabet anthropomorphique du titre des « Chants Populaires », les lettres turbulentes du carton initial de *Two Bagatelles* ou du générique de *Hen Hop,* les chiffres et dollars de *Five for Four* et de *Dollar Dance,* la mise en page dynamique des pictogrammes chinoisant de *Blinkity Blank,* toute cette typographie dansante, ces écritures neuves prouvent que le cinéma ne concerne pas seulement les dramaturges et les conteurs, mais prolonge également des traditions plusieurs fois millénaires et regrettablement périmées des imagiers. L'écran est capable d'annexer la beauté exemplaire de la calligraphie chinoise ou musulmane, la perfection de l'enluminure irlandaise ou romane, le fantastique byzantin, habituellement confinés dans les albums de luxe des musées imaginaires. Les éléments du générique ou les dialogues enluminés des oiseaux magiques de *Blinkity Blank,* les signes vivants de *Dots* et *Loops* usent du vide et de leurs contours avec une élégance de paraphe ottoman. Il appartient donc à l'écran de mobiliser autour d'une idée et des signes qui peuvent s'en faire l'intermédiaire, comme Mallarmé le voulait pour la poésie, les lueurs diverses de l'esprit, à distance voulue.

Depuis longtemps résolus, les problèmes de représentation et de transmission des idées sont devenus indifférents. En inventant des écritures inédites et pas seulement pastiches, au prix d'une lutte matérielle, les films McLaren s'enrichissent d'un pathétique paléographique accessible, alors que les joies du cunéiforme ou des écrits boustrophédons sont réservées à quelques spécialistes isolés. En suivant les flèches, les chiffres et les lettres vivantes de McLaren, nous voyons le dessin animé pris en charge où Walt Disney l'avait laissé et amené à un niveau qui est celui où Klee a porté la peinture.



Partisan d'une musique sans frontière, McLaren peut demander une musique à un violonneux de la rivière Gatineau ou, pour *Histoire d'une Chaise*, à Ravi Shankar, l'un des plus grands musiciens hindous contemporains.

FIN DU BIOGRAPHIQUE

Allant du signe à l'image, et pour douer les caractères, les signes ou les idéogrammes d'un même zoomorphisme. McLaren doit réduire son tracé suivant les exigences du dessin ou de la gravure directe à même la pellicule, en décorant l'espace minuscule d'une image (22 mm. de large) ou en maîtrisant les réactions des supports utilisés (*pellicule émulsionnée, papier découpé ou pastel*).

McLaren impose aussi cette réduction à sa dramaturgie, qui, fondée sur la prodigieuse similitude de tous les êtres organisés ne tient pas un compte exhorbitant des répulsions locales, des affres biographiques, ressorts usuels du romanesque cinématographique. De ce point de vue de la totalité, cette limitation aux mouvements psycho-organiques généraux ne constitue pas une affreuse régression mécaniciste, archi-pavlonienne, mais une simplification rafraîchissante qui ramène les paniques, les élans, les douleurs et les craintes à leurs effets, en nous faisant grâce des explications. De même, les formes qu'Alexeieff obtient avec des pendules, en nous donnant des images d'ensemble que l'on ne saurait penser couramment sans être un polytechnicien travailleur, tombent à pieds joints dans une cinématique de la vie et des formes qui nous éloigne du train-train du cœur et de l'âme. Et ces lumières hautaines ne peuvent manquer de nous être secourables en cette fin de néolithique où tant d'humeurs sont périmées. Car, si aujourd'hui, plus que jamais, il ne s'agit pas de refuser de vivre le drame et de voir la violence ou elle se trouve, il est indispensable de repousser de toutes ses forces le RIDICULE DE DRAMATISER.

McLaren n'est pas d'une insociabilité maladive. Et si son expression est séparée, elle n'est pas coupée du monde, car il réalise ce miracle de présence d'être affecté sans être infecté par ce qui l'entoure. En regard des pitreries répercutées des chancelleries du monde entier, le bon sens du plaidoyer d'un film comme *Voisins* peut sembler simplet. Effectivement McLaren fait preuve d'une générosité

et d'une confiance anormales. Son œuvre échappe aux sentiments vulgaires d'expansion, d'établissement et de domination. Comme il refuse de plus hautes fonctions hiérarchiques qui le détournerait de son œuvre solitaire, McLaren se prive des ressources du beau discours. Depuis vingt ans il se contente de films de sept minutes sans accroître le luxe et les proportions de ses œuvres. Il évite les grands abîmes flatteurs et les belles idées impressionnantes, mais par son exigence et son travail il défend et représente une forme d'esprit qui pourrait disparaître. Et à l'unité résultante que poursuivent à travers le monde des myriades d'excellences essoufflées McLaren oppose une universalité de projection, une universalité de la moindre des choses, l'universalité des questions qui ne se posent même plus. L'Inde, la Chine ont pu apprécier l'originalité et la force de son esprit coopératif. Il parvient toujours à réaliser ses génériques en huit ou dix langues simultanées. Quant à la musique, elle est réellement pour lui sans frontière, et il demande aussi bien une partition à Maurice Blackburn, qu'à un violoneux de Montreal ou à Ravi Shankar, l'un des plus grands musiciens hindous actuels.

CINE-CARMEL

L'ampleur concertée de cette attitude nous est d'autant plus chère que nous savons ce que coûtent à McLaren ces conquêtes insolites sorties tout armées de ses migraines et de ses dépressions. Ceux qui l'ont approché s'accordent à reconnaître que l'état physique de McLaren est aussi mystérieux que son état intellectuel.

Il serait facile d'établir une interprétation psychopathologique des racines de l'art de McLaren. Comme toute œuvre digne de ce nom, elle est fondée sur une

McLaren a toujours admirablement rempli les fonctions qu'on lui assignait, effectuant tous les rapports et expertises, essais techniques, et fondant à l'O.N.F. un département modèle d'animation dont on peut voir ci-dessus l'équipe réunie avant le départ de McLaren pour les Indes. De gauche à droite : Barry Helmer, Janet Young, Evelyn Lambart, Sydney Goldsmith, Guy Glover, McLaren, Colin Low, Bob Verrall, Marcel Racicot, Wolf Koenig, Grant Munro.





Vers quel silence...

dramatique personnelle. D'ailleurs les névroses ne sont pas seulement privatives. McLaren ne saurait être effectiveemnt NORMAL pour n'avoir pas poussé la férocité, la possessivité, le goût de plaire, la docilité aux influences, le manque de courage et d'obstination à un degré aussi brillamment pathologique que celui auquel le cinéma courant se hisse sans effort.

Anormale aussi cette distance qui sépare toujours McLaren de l'admiration incompétente de ses admirateurs les plus intarissables. Mais cette solitude n'est pas un narcissisme, l'effort d'une complaisance inexcusable. L'œuvre de McLaren, englobée dans l'effort homogène d'une volonté créatrice qui ne veut pas démordre, d'une liberté entreprenante qui n'est pas devenue folle, pousse effectivement la pratique de l'art cinématographique à un point de concentration presque mystique. Tout ce que McLaren, passionné par son travail, met d'intelligence, de méthode et de compétence évidente pour comprendre et inventer prouve bien qu'il ne suit pas un sentier aisé en pente douce. A ceux qui s'étonnent du stupéfiant phénomène de production que représente, à notre époque, où le cinéma est ce qu'il est, une œuvre aussi privée d'équivalent, il faut rappeler l'obstination irréprochable de McLaren qui, pendant plus de vingt ans n'a cessé de *réaliser magistralement de nombreux films, tous orientés* dans un sens dont il avait le secret, et imposant chaque fois un peu plus sa conception du cinéma.

INFLUENCE

L'accroissement des festivités, des hommages et des remerciements ne peut diminuer la solitude de McLaren. Il faut attendre qu'une société de fait, que des œuvres de pairs et de concurrents entourent les films du précurseur. Mais peut-être McLaren doit-il aussi rester *unique* comme Flaherty, Bunuel ou Bresson.

Si l'on s'en tient à la situation actuelle du cinéma d'animation, peu d'émules tentent de se mesurer avec McLaren sur un même terrain. Mais personne, depuis Walt Disney, n'a eu autant d'influence sur l'évolution du cinéma dessiné.

L'influence de Walt Disney a été directe, canonique et tyrannique. La perfection technique et industrielle que proposaient ses films était inaccessible. Dans le monde entier des groupes de productions se sont épuisés à la poursuivre, sans penser un instant qu'ils pouvaient échapper aux règles du cartoon dysnéien.

L'influence de McLaren, au contraire, a été graduelle, subtile, presque insaisissable. Déjà, en 1950, Stephen Bosustow, interviewé, signala que les réalisations canadiennes de McLaren

avaient été pour sa jeune équipe une source d'inspiration constante. Des films comme *Fiddle De Dee* et *Caprice en Couleurs* ont attiré l'attention des animateurs sur les possibilités de *textures animées*, qu'utilise Ted Parmelee dans quelques-uns des meilleurs passages de son *Cœur Révélateur* et dont John Hubley a tiré des effets inédits dans son *Aventures de Asterisque*. Dans les films de Robert Cannon (*Fudget Budget* notamment) le dynamisme des personnages linéaires devenant bâtonnets ou signes abstraits se réfère aux motifs d'œuvres comme *Hoppity Pop* ou *Dots* et *Loops*. Les récentes et ambitieuses outrances des réalisations de Gene Deith et Ernst Pintoff pour la Terry Toone doivent également quelque chose aux recherches intrépides de McLaren.

Mais si les efforts de McLaren ne se consument pas dans le vide d'une estime paresseuse, ses plus précieuses trouvailles sont souvent adaptées, adoucies, traduites par les recours aux techniques classiques qui les rendent évidemment plus « assimilables », mais en affaiblissent la portée. Tout se passe comme si les animateurs n'osaient pas, ne pouvaient pas comprendre que le champ d'expression ouvert par McLaren n'attend que leur bon vouloir.

Quelques jeunes cinéastes cependant, s'engagent dans les voies d'une animation maclarennienne de stricte observance. Pour le seul dessin direct sur pellicule, il faut retenir, au Danemark : Soren Melson et Henning Deutsen, en Allemagne Herbert Seggelke, en Italie : Catone Camello, en France : Albert Pierru, Michel Ciczewski (également auteur d'essais de sons synthétiques et qui vient pour un curieux court métrage en prise de vue directe *Celle qui n'était plus*, de ciseler des liaisons, sur les fondus, à même le négatif), en Angleterre les cinéastes du Grasshopper Group qui, des lettrines animées sur pellicule (*Short Spell*) à la stop motion animation (*Two's Company, Bride and Groom*) touchent à toutes les techniques expérimentales. Des peintres importants, Hans Herni, Edouard Goerg considèrent avec un extrême intérêt ces moyens plastiques. Et il y a aussi tous ceux qui en font sans le dire. Les véritables inédits cinématographiques de Chris Marker, par exemple, sont des chats dessinés sur pellicule et qu'il ne montre pas.

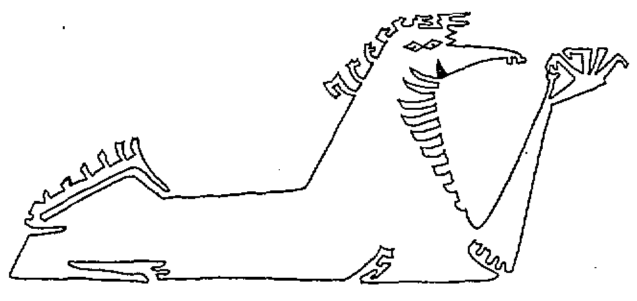
JUSQU'A NOUVEL ORDRE

Peut-être faut-il résolument attendre la prochaine génération, qui, la fatigue des ancêtres aidant, n'aura pas notre respect pour les limites actuelles du cinéma et bousculera le vase clos de la coutume. L'absence si parfaite de l'animation deviendra alors visible et l'image par image trouvera peut-être des éperons.

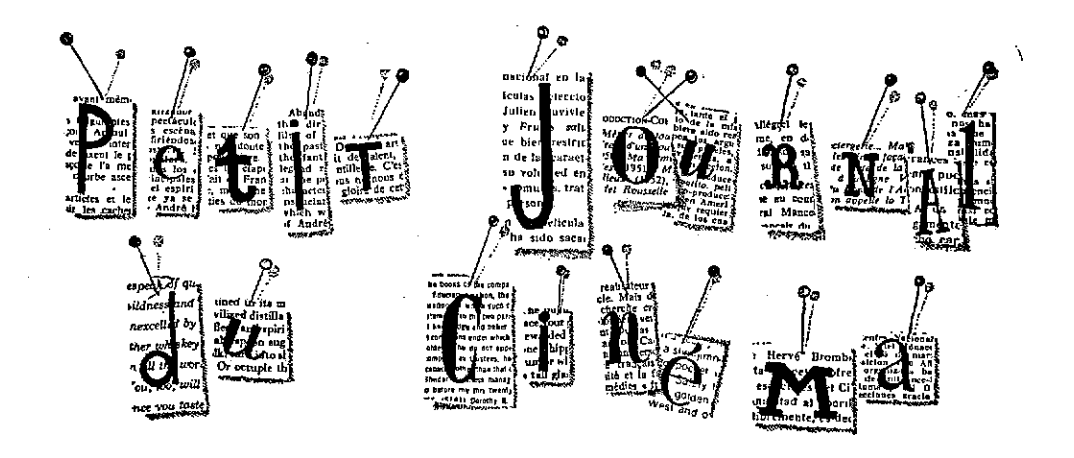
Mais les conceptions de McLaren devraient déjà passionner les historiens de l'idée cinématographique et leur fournir l'occasion, dans le cadre de leurs esthétiques monumentales et boiteuses, de ne pas oublier les antithèses du cinéma d'animation. Car les fonctions de l'image par image et celles de la prise de vue directe ne sont peut-être pas aussi distinctes que le laissent penser les approximations de notre haute-époque. La singulière exigence de travail instrumental et de globalité poétique de l'animation pourrait se trouver mêlée aux vœux du cinéma de prise de vue directe, dans un état de l'art cinématographique supérieur à celui dont nous nous contentons. Les corvées de systèmes et de commentaires deviendront alors inutiles, devant un art devenu plus complexe et capable d'exprimer d'authentiques énergies spirituelles ou effectives. L'œuvre de McLaren sera alors, sur tous les fronts, étonnamment exemplaire Car, dans l'exercice infini des pouvoirs créateurs, il s'est, le premier, sans l'artifice des narrations ou du spectacle et des personnages, attaqué à l'expression cinématographique directe des raisons et du goût de vivre.

Mais nous en sommes encore à l'âge des questions. Et de toute façon les synthèses viennent toujours bien assez tôt.

André MARTIN.



Le Sphynx qui se regarde les ongles...



HOMMAGES A RENOIR

Nous avions, lors de la préparation de notre dernier numéro spécial, consacré à Jean Renoir, adressé à un certain nombre de metteurs en scène français le questionnaire suivant :

1° *Quelles sont, à votre avis, dans l'histoire du cinéma, la place et l'importance de l'œuvre de Jean Renoir ? Pouvez-vous, tout particulièrement, définir l'apport original de celle-ci ?*

2° *Avez-vous subi, dans vos travaux cinématographiques, une influence directe ou indirecte de Jean Renoir ?*

Le manque de place nous avait empêché de publier alors les réponses reçues; peut-être nos lecteurs aimeront-ils trouver ici un petit spicilège de celles-ci. Que les cinéastes qui avaient eu la gentillesse de nous répondre, veuillent bien nous excuser de ces morceaux choisis.



J'ai la chance d'avoir dans ma chambre de campagne une de ces petites toiles de Renoir où Jean tire la langue sur sa besogne d'écolier. Or, chaque fois que j'assiste à un film de Jean Renoir ou à une de ses pièces (à vrai dire je n'en connais qu'une), je trouve admirable qu'il reste fidèle à cette image, protège son cœur d'enfant et l'enveloppe de cette irisation de fruit au soleil.

S'il existe un rapport de famille entre nous, ce serait la même manière de choisir les artistes d'un film beaucoup plus d'après leur style moral que d'après leur charme physique.

P. S. Les films noirs sont aussi en couleurs.

Jean COCTEAU.

J'aime tous les films de Renoir. Il y a toujours en eux quelque chose qui me satisfait ou me ravit.

Mes préférences iraient peut-être (voyez dans ce choix mon goût personnel de « constructeur ») à *La Bête Humaine, La Grande Illusion* et au *Carrosse d'Or.*

Julien DUVIVIER.

Vous me demandez si l'œuvre de Jean Renoir a eu une influence sur la mienne. Je l'aurais bien voulu. Mais, hélas, le temps m'a volé cette belle chance. Les films qui ont, de 1918 à 1925, marqué mes débuts sont largement antérieurs à *La Fille de l'eau* (1924-1925).

J'ai même lu quelque part (qu'est-ce qu'on ne dit pas !) que mon *Don Juan et Faust* (1922) vu au Gaumont-Palace (1923) avait, d'après Pierre Lestringuez, « impressionné » le céramiste Jean Renoir...

Est-ce vrai ? Je ne suis pas historien.

Et c'est parce que je ne le suis pas que je ne saurais, non plus, dire quelle place exacte tient Renoir dans l'Histoire du cinéma.

Je sens seulement qu'elle est considérable.

Marcel L'HERBIER.

On ne subit pas d'influence d'un Renoir — le moins théoricien de nos auteurs de films — comme on subirait celle de tel ou tel « réalisateur » à l'impeccable technique et à l'esthétique homologuée. La grandeur de Renoir est dans sa générosité et son enthousiasme. Il a donné des entrailles à la caméra. Le génie spontané de ce monumental artisan est, à mon avis, sa plus sûre défense contre tous les dogmes, *tous les « engagements ».*

Carlo RIM.

Il est le seul metteur en scène dont j'ai vu le film six fois... « La Grande Illusion ». Quel meilleur compliment peut-on faire à Jean Renoir et à son œuvre ?

Léonide MOGUY.

Sans parler d'influence, la part « hasard » qui existe dans le travail de créateur chez Renoir, est pour moi très intéressante. Je ne sais plus qui a comparé son métier à celui du potier pour qui le vase achevé a une part d'inattendu, car il n'est jamais exactement ce que l'artisan a désiré faire.

Il y a chez Jean Renoir d'abord ce côté artisan dans l'amour de son travail et, ensuite, le côté imprévu comme si, en plus de ce qu'il avait voulu obtenir, l'action, les personnages lui échappaient par endroits pour mener leur vie propre.

Michel BOISROND.

Je n'aime pas les classifications. Pour moi, toute l'œuvre de Jean Renoir est valable... En effet, même si certains voient dans quelques-uns de ses films une quelconque imperfection, cette dernière entre à mes yeux dans la perfection même de son talent.

Yves ALLEGRET.

Dans le domaine cinématogoraphique, la place de Jean Renoir est celle d'un franc-tireur. Place privilégiée, s'il en fut, et qu'il est donné à peu de créateurs de tenir, dans quelque discipline intellectuelle que ce soit.

Refusant de se plier à tous les conformismes il a, par ce refus, « manifesté ».

Chacune de ses œuvres est, en effet, un manifeste, c'est-à-dire une prise de position tant esthétique qu'éthique et toujours une exigence. Aussi, l'importance de son œuvre est à la mesure de l'affirmation de sa qualité d'homme, d'homme libre, d'homme insoumis aux impératifs de la banalité, de l'académisme, d'homme dégagé.

Chacune de ses œuvres traduit une lutte, parce que chacune d'elle fut une bataille. Son bonheur fut de pouvoir livrer ces batailles entourés d'amis. Cette amitié s'étale dans ses films et soufflette les veules et les atrabilaires. On lui a fait payer ces soufflets très cher.

Henri CALEF.

APRES VISION

Trop de nos confrères utilisent ce film à des fins propagandistes pour que nous tombions à notre tour dans l'un de ces panneaux électoraux. *Les Sentiers de la gloire* est au film de guerre ce que *The Killing* est au film noir, ni plus ni moins. Stanley Kubrick a du talent, davantage selon moi que Richard Fleischer, Mark Robson ou Robert Wise, moins certainement que Robert Aldrich, Robert Mulligan, Sydney Lumet. La seule audace de ce film réside dans le fait qu'il s'en prend à l'armée française, la seule qui n'ait jamais été mise en cause à l'écran. Mais est-ce même une audace ou simplement une manière astucieuse de présenter sous un autre emballage un produit déjà éprouvé ? *Paths of Glory* présente les mêmes inconvénients qu'*Attack* — une objectivité qui se compromet aux deux tiers de l'ouvrage — et seulement quelques-unes des qualités. On retiendra essentiellement chez Kubrick, plutôt qu'une direction d'acteurs mollement énergique, une jolie simplification du trait et surtout un certain rythme martelé très séduisant, une rapidité forcenée et, convenons-en, un souffle cinématographique. — R. L.



Kird Douglas ,dans Paths of Glory.

PSYCHANALYSE DE MAGOO

Parmi les mille et une façons de s'intéresser au cinéma, M. Milton J. Rosenberg, professeur de psychologie à l'Université de Yale, a choisi la psychanalyse. Sans doute intimidé par les personnages « réels », il s'est tourné vers le cinéma d'animation, et, dans ce dernier, il a jeté son dévolu sur le sympathique M. Magoo.

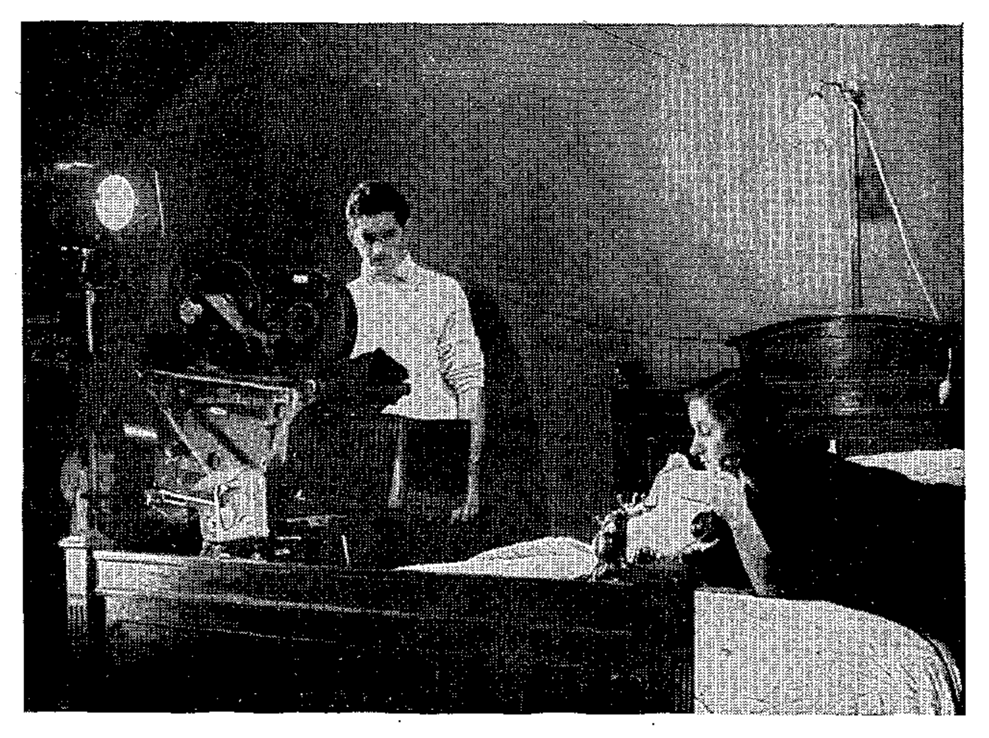
Il lui consacre un article dans *The Quaterly of Film, Radio and Television* (Vol. XI, N° 4). Après d'ennuyeuses et interminables considérations générales et remarques de méthode, il nous livre le fruit de ses recherches en ces termes :

« *Les valeurs sur lesquelles s'appuie Magoo sont celles du self-made-man d'hier. Il personnifie d'une manière comique les vérités d'une ère sociale contiguë à la nôtre. Il représente l'individualisme américain sous sa forme morale la plus pure... Le message inconscient et caché de ces dessins animés est, selon moi : pour affronter efficacement un monde où l'insécurité règne, il faut croire en quelque chose.* » Rien moins que ça. — F. H.

ART COHN EST MORT

Il avait écrit une biographie du boxeur Georges Carpentier. Pour Nicholas Ray, il avait magnifiquement adapté le roman « In a Lonely Place » de Dorothy B. Hugues (*Le Violent*). Envoyé par Howard Hugues à Stromboli pour espionner Rossellini l'improvisateur, Art Cohn préféra trahir et devint un grand ami de Roberto, un complice. On retrouve son nom aux génériques de *Set up* (Wise) *La Ruelle du péché* (Walsh), *La Fille qui avait tout* (Thorpe), *Demain est un autre jour, 10.000 chambres à coucher, Le Pantin Brisé*, etc... Dans le même avion que lui, trouva également la mort un producteur américain, Michael Todd. — R. L.

LA PHOTO DU MOIS



Jacques Demy dirige Jeanne Allard, dans Le Bel indifférent.

Cette grise photographie ne donne qu'une très lointaine idée d'un film dont la couleur est, non l'ornement, mais le moyen d'expression essentiel.

On connaît l'argument du sketch que Jean Cocteau écrivit pour Edith Piaf. Dans une chambre d'hôtel, une femme soliloque, entassant raisons sur raisons pour convaincre son amant qu'elle l'aime, qu'il l'aime, qu'ils s'aiment. L'homme n'écoute pas.

Dans une telle entreprise, la tâche du metteur en scène est, avant tout, affaire de *choix* : choix du décor, des couleurs, du costume, du ton, du parti-pris de style. Les choix de Jacques Demy — dont ce film est le second, succédant à un excellent documentaire, *Le Sabotier du Val-de-Loire* — ne se révèlent pas seulement *heureux*. L'œuvre est d'une telle rigueur qu'il nous est impossible de les concevoir *autres*.

Le rouge du papier peint ne pouvait être d'un rouge différent, ni le bleu du carrelage du cabinet de toilette s'éloigner, même d'un quart de nuance, du bleu ici choisi. Le lit et l'armoire à glace ont leur place assignée au millimètre près, et on ne saurait imaginer d'autre lit et d'autre armoire à glace, ni d'autre dessus de lit, ni d'autres rideaux aux fenêtres, ni d'autre verrou à la porte. Mis en valeur par une admirable photographie en teintes plates (accomplissant le tour de force de concilier, pour la première fois peut-être et sans conteste, le point de vue du peintre et celui du cinéaste), une prise de courant, une poire électrique, un portemanteau, un cintre sont les Erynnies impassibles et cocteauesques de ce drame que son auteur eût peut-être filmé autrement, mais non plus fidèlement à sa propre mythologie. L'interprète masculin lui-même, un inconnu pêché dans la rue, semble sorti tout droit d'un dessin d'*Opium*.

Ce respect, non seulement louable, mais nécessaire en l'occurrence, ne peut être imputé à la moindre timidité. L'allure générale de la mise en scène pencherait plutôt du côté de Visconti, parallèle auquel *La Voix humaine* de Rossellini, tout naturellement, nous invite. Ou, plus exactement — car, dès les premières secondes, nous éprouvons le sentiment d'une personnalité déjà pleinement affirmée — conjecturons sans trop de risque que, sur ce même thème imposé, Visconti n'eût pas fait *mieux*. C'est dire assez l'estime en laquelle nous tenons ce *Bel indifférent* et son metteur en scène, sur qui, dans la cohorte des jeunes cinéastes, les CAHIERS décident de miser incontinent, avec plus de célérité qu'ils n'ont jamais fait pour quiconque. E. R.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
* à voir à la rigueur
** à voir
*** à voir absolument
**** chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	André Bazin	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Claude de Givray	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Bonjour tristesse (O. Preminger)	*	* * *	* * * *	* * *	* * *	* * * *	* *	* * * *	* * * *	●
Kanal (L. Wajda)	* * *	* * *	* *	* * *	* *	* *	* *	*	* *	* * *
Le Carnaval des Dieux (R. Brooks)	* *	*	* * *			* * *		* * *	*	* *
Le Temps des œufs durs (N. Carbonnaux)	*	* *	* *	* *	* *	* *	*	* *	* *	* *
Racket dans la couture (V. Sherman)	*		* *			* *		* *		*
Le Dos au mur (E. Molinaro)	* *	*	*	* *	*	*	*	*	*	* *
Le Naïf aux 40 enfants (P. Agostini)	*	*	*		*	*			*	*
L'Adieu aux armes (C. Vidor)	●	* *	●	●	●	*	* *	●	●	* *
Sayonara (J. Logan)		*		*	●	*	*	●		* *
L'Homme aux 1.000 visages (J. Pevney)			●			*		*		
Les Misérables (J.-P. Le Chanois)	*	●			●	●	*		*	* *
Les Plaisirs de l'enfer (M. Robson)	*	*			●	*		●		●
Les 7 merveilles du monde (Cinérama)	●	●		*	●	●	*			*
C'est la faute d'Adam (J. Audry)	●	●		*	●	●				

LES FILMS



Bonjour tristesse, d'Otto Preminger.

Sainte Cécile

BONJOUR TRISTESSE, film américain en CinémaScope et en Technicolor d'Otto Preminger. *Scénario* : Arthur Laurents, d'après le roman de Françoise Sagan. *Images* : Georges Périnal. *Décors* : Georges Petitot. *Musique* : Georges Auric. *Interprétation :* Deborah Kerr, David Niven, Jean Seberg, Mylène Demongeot, Geoffrey Horne, Walter Chiari, Martita Hunt. *Production :* Wheel. *Distribution* : Columbia.

Otto Preminger, auteur de films s'il en fut, s'est trouvé, il y a quelque douze ans, dans une situation paradoxale, et sans doute unique : avoir fait, pour son coup d'essai, un film parfait, tel que, *d'une certaine façon,* il ne pouvait espérer faire jamais mieux. *Laura* n'a rien du zig-zag d'éclair d'un *Citizen Kane,* après quoi les longues rumeurs du tonnerre n'en finissent point de s'approfondir dans les lointains ; c'est davantage une boule de cristal, et d'une eau si pure que l'on aurait pu craindre la plus immatérielles des bulles de sa-

von ; nous sommes depuis longtemps rassurés. Je ne sais si Preminger est doué de l'intelligence discursive des batteurs d'estrade, qui font mille tours à la parade pour masquer le piteux contenu de leur baraque ; tout au moins en possède-t-il une autre sorte, et plus utile en ce métier : une intelligence, justement, artisanale, qui en fait le plus adroit de nos maîtres d'œuvre, sachant juger ses matériaux, et non pas toujours, suivant le conseil célèbre, repousser les médiocres, mais les utiliser en connaissant la part exacte de leur médiocrité.

Tel est peut-être un côté du secret qui lui permit de survivre à la première réussite : s'évader de la perfection ; pourquoi il lui faut aussi, à sa manière, se mettre en chasse d'une certaine « qualité de l'imperfection ». Matière ingrate, malgré les apparences, que ce maigre roman de pensionnaire, à quoi tout manquait, et l'âme et le style, j'entends qui n'en soient de seconde main ; pour donner un corps à ce chef-d'œuvre du pastiche, il fallait d'abord savoir tout réinventer à neuf, avec l'astreinte supplémentaire de ne pas rompre le premier fil narratif : bref, rendre l'accent de la nouveauté et de la découverte, voire celui de la jeunesse, à ce qui en était le plus dépourvu. Tel est l'art de Preminger.

Soyons francs : il n'est guère de ses films qui ne soient fondés sur la gageure, ou plus simplement la combine commerciale, ou les deux à la fois; l'épreuve et le scandale ont des attraits pour lui jumeaux. Mais aussi ne doit-il pas systématiquement s'obliger à chercher la difficulté, ne doit-il pas se défendre d'une facilité si inquiétante qu'il est parfois encore ici à deux doigts d'y succomber ?

Qu'on ne me croie pas plaider coupable : ces deux doigts d'écart sont encore assez larges pour qu'y passe aisément la petite main de notre muse, et la dixième de la famille n'a, quand il faut, besoin que d'un dixième de seconde, ou d'un vingt-quatrième, pour faire du geste le plus banal, le plus usé, un miracle de grâce. L'art de la mise en scène est d'abord un art de mise en place, ou en temps, voulus : proportions parfaites du cadre, arabesques des attitudes, et le rôle entier de Jean Seberg, tout nous conduit à reprendre en mineur l'affirmation finale de Bernanos : « Tout est grâce ». Et cette grâce est justement de celles qui sont efficaces, et finit par toucher jusqu'aux pantins les plus rebelles à son charme; nos Juvénal trouveront ici l'exemple d'une satire sans hargne ni laideur, d'une critique sans illusions, mais sans méchanceté de cœur, et d'autant plus acérée qu'elle laisse toujours ses chances à la victime, et voulant bien la voir avec ses propres yeux, lui fait don par surcroît de ce qu'elle nomme beauté — et qui est, en effet, sa beauté.

Le reproche le plus cocasse est sans doute, tout en reconnaissant la fidélité de l'adaptation, d'accuser notre cher Otto de montrer trop directement, et de façon impudente, ce que le roman couvrait de ses petites phrases d'insecte rongeur : autant reprocher à Preminger d'avoir substitué aux mensonges de la mauvaise littérature la vérité du grand cinéma : celui-ci étant l'art de la ligne droite, ou de la courbe la plus ferme, la mieux soumise aux flancs du vase. L'invention qui éclate en chaque plan de ce film est d'abord un certain génie du raccourci ; l'art du dessinateur (et le passage d'*Angel Face* à *Bonjour tristesse* est celui de l'esquisse à la fresque) est de savoir quels traits sont essentiels, quels doivent être accentués ou éliminés, quels doivent être parfois tout inventés pour suppléer un entrelacs confus ; l'art du metteur en scène, quels, d'un spectacle ou d'un fait, les éléments indispensables à l'équilibre de la figure, c'est-à-dire de la scène telle qu'inscrite à sa place définitive dans le film. Que si cette notion d'invention, en quoi tout grand art se résume, vous semble confuse, disons que c'est précisément ce qui sépare un Preminger de l'auteur, par exemple, de *Kanal*, travail d'école où le soin est toujours discernable, et où le plus haut sujet redevient déroulement rhétorique ; s'il est bon d'appliquer une méthode, que ce soit sans faire montre d'application.

L'aisance passe aisément pour superficielle ; c'est ce qui fait sa force, car on ne se méfie point d'elle ; elle a temps de toucher à la poitrine avant qu'on ne l'ait vue se fendre. Que Preminger, qui n'écrivit peut-être jamais une seule ligne d'un de ses scripts, soit pleinement digne cependant du beau titre d'auteur de films, c'est par le génie singulier qui lui permet de donner chair aux créatures les plus théoriques de l'esprit, que ce soient les médiocres marionnettes d'une petite comédie li-



Jean Seberg dans *Bonjour tristesse.*

cencieuse, ou d'un quelconque série noire, ou les spectres hautains de Bernard Shaw. Chair fraternelle, toute tendue d'une même passion, d'un même goût de l'absolu, qu'il soit celui du malheur, de la déchéance, ou de la révolte ; héros frères de leur Pygmalion, tous séduits également par la gageure, la même volonté de nier l'impossible, quitte à payer le prix du défi : d'où leur tristesse, petit nom de la lucidité.

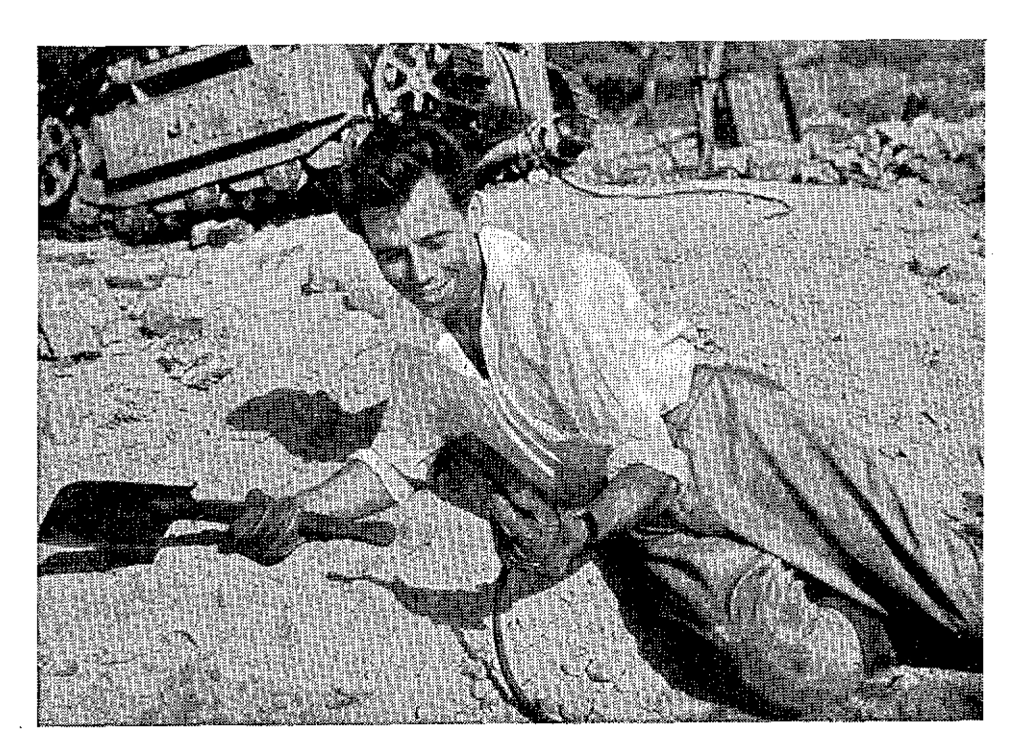
Les noms joints d'Ophuls, de Mizoguchi, d'Astruc, de Preminger (ophulsienne est l'ouverture, astrucienne la farandole — ou l'inverse —, mizoguchien le dernier plan) définissent une nouvelle notion du cinéma « pur », jeu de glaces où l'objet, loin d'être détruit, révèle et superpose tous ses visages. Menant notre art au point où Picasso a porté la peinture, cette idée du cinéma moderne est aussi un absolu, à quoi tout peut être sacrifié. Voilà bien d'ailleurs le danger ; voilà pourquoi, si grands que soient ces cinéastes, Rossellini reste seul exemplaire, qui, possédant aussi ce secret, ose ensuite le sacrifier à autre chose, et faire servir ce qui tire ailleurs son pouvoir de tout soumettre à ses métamorphoses.

Jacques RIVETTE.

Un certain ton

KANAL (ILS AIMAIENT LA VIE), film polonais d'ANDREZJ WAJDA. *Scénario :* Jerzy Stefan Stawinski. *Images* : Jerzy Lipman. *Musique* : Jean Krenz. *Décors :* Roman Mann. *Interprétation* : Teresa Izewska, Tadeusz Janczar, Teresa Berezowka, Emile Karewiez, Wiencsyslaw Glinski. *Production* : Film Polski. *Distribution* : Telecinex.

« C'est insoutenable. C'est aussi du très grand cinéma », écrivit le correspondant à Cannes d'un quotidien parisien après la présentation de *Kanal.*



Tadeusz Janczar dans *Kanal* d'Andrezj Wajda.

Faut-il comprendre que le très grand cinéma est insoutenable, ou qu'un film peut être insoutenable et *néanmoins* du très grand cinéma ? Nous touchons là à vrai dire au problème-clef de tous les cinémas de l'Est, tombés depuis 1949 sous la coupe des édits jdanoviens, avec héros positifs, romantisme révolutionnaire et tutti-quanti. Un jour le mensonge a éclaté, le veau d'or s'est effondré, livrant toute une jeunesse à l'abandon et au désespoir. Désespoir tonique, régénérateur, qui permet de balayer la lie d'une dialectique retorse, d'ouvrir les yeux sur le réel, sur la misère environnante, sur les lendemains qui déchantent.

Je fus à Cannes, avec Claude Chabrol et Lindsay Anderson, un des rares privilégiés à éprouver le choc de découvrir dans la même journée les deux premiers films de Wajda, *Pokolenie* (*Génération*, alias *Une Fille a parlé*) le matin, *Kanal* l'après-midi. Un monde nous était jeté au visage qui n'avait plus rien à voir avec l'académisme petit-bourgeois de la production soviétique. Nous entendions enfin un cri authentique, une protestation contre l'absurde, des accents dont la pureté ne pouvait être mise en doute. La révélation avait une valeur d'autant plus exemplaire que *Génération* datait de fin 1954-début 1955, c'est-à-dire de l'époque où s'esquissaient les premières critiques contre la dictature des dirigeants staliniens, tandis que *Kanal* par sa liberté de ton réflétait clairement les bouleversements apportés dans la vie intellectuelle du pays par les événements d'Octobre 1956. Dans le premier la résistance communiste, qui ne joua qu'un rôle infime dans la lutte contre l'occupant nazi, était exclusivement célébrée, avec les résistants non-inscrits au parti dans les rôles de méchants ; dans le second toute distinction est effacée, seule subsiste la lutte unanime d'un peuple contre l'envahisseur allemand. Mais l'observateur attentif a vite fait de discerner, par delà ces différences de perspective, une indiscutable communauté d'idées et de sentiments. *Génération* garde l'optique rose des histoires édifiantes, chères à

la misanthropie des censeurs du parti, *Kanal* par contre est délibérément noir, cauchemardesque. Une fois surmontées ces contradictions superficielles, on découvre des thèmes identiques et surtout un ton propre à un véritable auteur de film.

La ressemblance n'est pas due seulement à la présence des mêmes collaborateurs, Jerzy Stefan Stawinski, auteur du roman qui a inspiré *Génération* et du scénario de *Kanal* ; Jerzy Lipman, opérateur, plus parfait encore dans le premier film ; surtout Tadeusz Janczar, le frêle jeune homme à la poigne d'acier (Korab dans *Kanal*), acteur modèle du nouveau cinéma polonais qu'on peut déjà comparer au Jean Gabin des films de Renoir et Carné ou à l'Henry Fonda des John Ford d'avant 1945, incarnation du héros moderne populaire, éternel champion des causes perdues. Nous frappe encore plus la même façon de regarder le monde et surtout la jeunesse. Dans l'un et l'autre film, Wajda a mis beaucoup de ses souvenirs personnels d'adolescent projeté brusquement dans les batailles impitoyables et sans issue des années 1940-1944. Dans *Génération,* Tadeusz Janczar surmonte son indifférence et s'engage dans la Résistance pour les beaux yeux d'une jolie camarade ; dans *Kanal,* l'adolescent a un peu grandi, pris des allures de chef, mais vit pareillement dans le combat clandestin le grand amour. Ici comme là, une génération rejette brusquement les conventions sociales pour la vie libre des partisans : *Génération,* seulement. promet le paradis au bout de la mort inévitable, *Kanal* constate lucidement le néant qui attend tout le monde. Entre les deux, une page de l'histoire de la Pologne a été tournée, la jeunesse étudiante et ouvrière a osé défier l'immense armée de la grande nation sœur, forcer la main aux hésitants : les égouts de Varsovie ne conduisent plus uniquement à la mort. A Cannes, *Kanal* était présenté au public du Festival précédé d'un chapeau insistant sur son caractère d'« avertissement » : avertissement contre la stupidité de la guerre, la futilité des héroïsmes.

Le message de Wajda ne nous toucherait pas, s'il n'était l'expression d'une révolte farouche, et si cette révolte n'était traduite en termes essentiellement cinématographiques. Wajda constamment confère son poids à l'instant, au simple effort individuel, ou projette sa caméra dans un espace dont les coordonnées n'ont rien d'arbitraire. On pourrait même lui reprocher un excès de virtuosité : la réunion clandestine de *Génération* avec l'extraordinaire travelling en circuit fermé le long des visages des conjurés; l'ouverture de *Kanal,* morceau d'anthologie descriptive digne d'un Chateaubriand, mise en situation exemplaire de personnages dans un décor par un travelling d'une demi-bobine. D'un film à l'autre Wajda varie son parti pris photographique : nous plongeant d'emblée avec *Génération* dans la crasse et le demi-jour (Jerzy Lipman a également filmé *L'Ombre* de Kawalerowicz), bâtissant au contraire *Kanal* sur un violent contraste entre la lumière éclatante des scènes de plein air et la pénombre léthéenne des égouts. Mais avec *Kanal* la respiration du metteur en scène s'amplifie, le montage court est abandonné au profit du plan séquence, l'homme est davantage situé dans le contexte de son effort, moins idéalisé. En contrepartie, après le dégel de 1956, Wajda peut donner davantage dans son goût pour le détail surréaliste : la jeune fille à la jambe coupée, le mort agrippé à un pan de mur, le cadavre dans la boue.

Il faut constamment mettre en parallèle *Génération* et *Kanal,* parce que les thèmes sont trop similaires, que l'attitude de base du metteur en scène vis-à-vis de ses personnages est fondamentalement la même. Et puis, parce que c'est un scandale que nous ignorions encore *Génération,* que je préfère même pour ma part à *Kanal.* Par delà la lutte, la cause servie, Wajda affirme la toute puissance de l'amour, amour qui à coup sûr le dresserait facilement contre l'ordre établi, fût-il communiste : amour charnel, certes, ô combien (pour la première fois un cinéaste évoque un aspect pieusement ignoré des hagiographes, à savoir la liberté de mœurs engendrée par les nécessités du combat clandestin), mais amour total, don de soi à un partenaire élu. Avec *Génération,* Wajda avait réusssi le miracle de briser le moule du conformisme officiel, de montrer une jeune camarade, farouche militante, tout à coup détendue et extasiée entre les bras du beau garçon qu'elle a amené à la Résistance. *Kanal* élève deux tons plus haut encore, ce chant de l'amour et de la résistance : d'une part l'intrigue sublime entre Pâquerette et Korab, aveuglé par la

fièvre ; d'autre part la rupture entre Halinka et son grand blond qui lui avait caché son mariage. Deux plans admirables, sommets du film : Pâquerette soutenant Korab devant la sortie grillagée face à la Vistule ; Halinka, à gauche de l'écran se tuant dans la pénombre, tandis que son amant lâche se retourne surpris.

Films juvéniles d'un être passionné, sauvage, révolté. Films modernes, écrits dans le seul langage approprié à notre époque, le cinéma. Films polonais, lyriques, brutaux, comme les récits amers de Marek Hlasko ou les essais politiques de Czeslaw Milosz. La vérité n'a pas de frontières.

Louis MARCORELLES.

L'extrême sincérité

SOMETHING OF VALUE (LE CARNAVAL DES DIEUX), film américain de RICHARD BROOKS. *Scénario :* Richard Brooks d'après le roman de Robert Chester Ruark. *Images :* Russell Harlan. *Musique :* Miklos Rosza. *Interprétation :* Rock Hudson. Dana Wynter, Sidney Poitier. Wendy Hiller, Michael Pate, Robert Beatty, Juano Hernandez, Walter Fitzgerald. *Production :* M.G.M. (Pandro S. Berman), 1956. *Distribution :* M.G.M.

N'est pas fait pour plaire : nulle concession à la routine moderne, nul morceau de bravoure, nulle progression dramatique. De plus, si l'on nous présente un problème contemporain, l'on ne prend pas parti. L'austérité était déjà identique à travers *Blackboard Jungle* ou *Last Hunt,* mais la violence des actions et certaines adhérences extra-cinématographiques l'avaient cachée aux yeux de ceux qui, aujourd'hui, jugent insuffisante la mise en scène de *Something of value.* Cette Afrique noire et blanche, filmée sur place, évoque le Hurepois plus qu'elle ne se rattache à l'exotisme.

Les thèmes et la manière de Brooks sont toujours les mêmes, ses films aussi : il n'y a pas chez lui de progression, ni d'évolution. Les critiques n'aiment pas la répétition, laquelle est pourtant au cœur de l'art comme de la vie. De la notion de répétition dans la vie quotidienne (pourquoi, d'un point de vue dramatique, *Something of Value* est si inutilement long), et des beautés qui en surgissent, voilà le véritable sujet, d'autant plus déconcertant qu'il s'agissait au départ d'un film social et d'aventures. Un reproche : que ces beautés de la vie quotidienne soient seulement incluses en elle au lieu de la constituer. C'est là tout le drame de Brooks, mais puissent beaucoup d'auteurs parvenir jusqu'à ce stade : il est raisonnable, intelligent, journaliste, lucide, têtu, laborieux, mais ne connaît pas cette passion nécessaire à l'accomplissement de la raison. Et la dignité du geste le plus banal ne nous apparaît que par étincelles (Brooks n'est pas Hawks !) : il faut avoir vu la démarche de Rock Hudson se dirigeant vers sa fiancée à l'aérodrome, les attitudes de Michael Pate, le fasciste pur-sang. Les meilleures scènes sont consacrées aux sentiments familiaux, à la violence (le pied de Poitier sur la mitraillette, le très joli travelling obliquement ascendant vers la chambre des massacres), à l'amour surtout. Il y a, mais oui, il y a un érotisme de Brooks : mieux que les très belles séquences de *Blackboard Jungle* entre Anne Francis et Glenn Ford, citons celles entre Rock Hudson et Dana Wynter au milieu du champ, en rien indigne du *Southerner,* dans le couloir de l'hôpital, suite ininterrompue de courts baisers où l'héroïne comprend enfin la véritable nature de la vie et de l'effort.

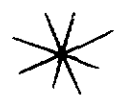
L'extrême sincérité ne va pas sans maladresse; celle-ci est même souhaitable, complément heureux de l'intelligence et de l'habileté du scénariste, et *surtout expression sans fard* de la personnalité de l'auteur. Louons donc la maladresse involontaire, plus grande vertu que toutes les vertus, techniques ou autres. La construction de *Something of Value* est médiocre, le tempo d'une extrême lenteur, la fin en queue de poisson, la photographie tantôt terne, tantôt par trop contrastée : aucun point de repère, aucun recours aux fausses valeurs, continuité de ton et

autres balivernes. Il est même un plan sublime de gaucherie, celui, à la fois post et prédostoïewskien, où Kimani brise de son épée la glace où apparaît le sanglant reflet de son ancienne maîtresse.

Thème accessoire, le racisme. Il ne s'agit pas ici du racisme en soi — le problème n'est même pas abordé — mais de l'homme, honnête ou lâche, face au problème qui se trouve être celui-là. Seule la psychologie individuelle intéresse Brooks, qui relie tous les actes à des valeurs américaines traditionnelles, affirmées ou reniées : ainsi, la perpétuelle liaison établie ici entre l'amour et la lutte, le foyer et le travail, l'enfantement, l'éducation des enfants et la victoire. Quant aux faits eux-mêmes, Brooks les expose avec le plus grand souci du documentariste, tout en renonçant à les expliquer. Toutes les attitudes des deux parties sont ici envisagées. Il n'y a pas là, que je sache, une si grande roublardise, d'autant que la conclusion, dont on a violemment critiqué l'artifice, se trouve en définitive coïncider très exactement avec la réalité : en contradiction avec lui-même, et face à un problème insoluble, le Mau-Mau mourra.

Luc MOULLET

NOTES SUR D'AUTRES FILMS



Esotérisme farfelu

LE TEMPS DES ŒUFS DURS, film français de NORBERT CARBONNAUX. *Scénario :* Serge de Boissac et N. Carbonnaux d'après une idée d'Ulrich Pickard. *Images :* Roger Dormoy. *Musique :* Francis Lopez. *Interprétation :* Fernand Gravey, Darry Cowl, Béatrice Altariba, Carette, Pierre Mondy. *Production :* Lyrica. *Distribution :* C.C.F.C.

Il est difficile d'analyser le comique de Norbert Carbonnaux. En poussant d'un côté, on aboutirait à Jacques Tati. En poussant de l'autre, aux frères Marx. Mais comme Carbonnaux, qui est le plus paresseux des meilleurs cinéastes français, ne pousse jamais les choses à fond, on se retrouve souvent entre deux chaises. Avec lui, nous sommes en présence du genre de type qui met vingt-trois heures à sortir de son lit et travaille ensuite une heure d'arrache-pied. Il s'écrie alors : «*J'ai eu une journée harassante !* » Et le pire est qu'il ne ment pas tellement. Transposé en termes de cinéma, ça signifie que Carbonnaux se montre incroyablement flemmard et négligent au stade du scénario ou de la préparation des gags, finit par se réveiller pendant le tournage et retrouve tous ses esprits quand arrive le temps du montage. La preuve en est son dernier film : *Le Temps des œufs durs*.

C'était un bon faux-sujet. Irracontable et beau. Comment un producteur a-t-il pu trouver commerciale cette satire du raté ? On n'en sait rien. Toujours est-il qu'il s'agit d'un sujet imposé à Carbonnaux qui rêvait de tourner autre chose. C'est d'ailleurs peut-être dans ce décalage entre le rêve et la réalité que l'on peut saisir le mystère Carbonnaux. Je veux dire que notre homme transpose ce décalage sur un autre plan, non plus celui de la réussite commerciale, mais celui de la mise en scène pure. En effet, chose curieuse, Norbert Carbonnaux est *a priori* moins un auteur qu'un pur metteur en scène. Mais, pour lui plus que n'importe qui, c'est par ce qu'il est d'abord un metteur en scène qu'il devient auteur, c'est-à-dire cinéaste complet. Et, dans ce sens, *Le Temps des œufs durs* va plus loin que *Courte-Tête*. Tous les quarts d'heure, une idée éblouissante d'ingéniosité poétique (Darry Cowl au café, le strip-tease d'Altariba, le hamac, le garage final) fait perdre les pédales au spectateur et l'introduit dans un univers à demi fantastique dans la mesure où il est à demi réel. S'il fallait indiquer des références littéraires, c'est du côté d'Henri Calet qu'il faudrait chercher, plus que Raymond Queneau, comme on pouvait le penser après avoir vu *Courte-Tête*. De l'auteur de « L'Italie à la paresseuse », le metteur en scène des *Corsaires du Bois de Boulogne* a l'ironie virevoltante, le trait sec et mordant qui empêche le rire en même temps qu'il le déclanche. — J.-L. G.



Fernand Gravey et Darry Cowl dans *Le Temps des œufs durs* de Norbert Carbonnaux.

Trop prudent

LE DOS AU MUR, film français d'Edouard Molinaro. *Scénario :* F. Dard, Roncoroni et J. Redon, d'après le roman de Frédéric Dard : « Délivrez-nous du mal ». *Images :* Robert Lefebvre. *Musique :* Cornu. *Interprétation :* Gérard Oury, Jeanne Moreau, Philippe Nicaud, Claire Maurier, Jean Lefèvre, Colette Renard. *Production :* François Chavanne-Gaumont.

« Coulé dans le ciment » ai-je entendu dire de ce film, comme on dit « taillé dans le marbre ». L'expression n'est pas fausse. Du ciment, *Le Dos au mur* a la solidité, mais aussi l'inertie. De nombreux courts-métrages ont permis à Molinaro de prouver aux producteurs de longs métrages la sûreté et la souplesse de ses moyens techniques. Il a justifié amplement la confiance qui lui a été faite. Son récit est construit, charpenté, efficace et ses acteurs sont bien dirigés : Jeanne Moreau a retrouvé la beauté lisse et tragique qu'elle avait perdue dans l'*Ascenseur* et Gérard Oury, à mon avis toujours employé de façon incertaine, trouve enfin l'exact rôle où il peut avec sobriété donner sa mesure. Ceci dit, il serait trop facile de porter la faible résonance de l'œuvre au seul débit du scénario imposé tel quel à Molinaro. A y regarder de plus près en effet, cette histoire, qui ressemble en plus d'un point à *La Peur* de Zweig, dont Rossellini tira l'admirable film que l'on sait, est une belle histoire tragique sans rapport avec ce que l'on appelle la série noire et qui se pouvait aisément incliner vers plus de profondeur et de vigueur, même sans toucher au scénario ou aux dialogues. La mise en scène est sans cesse un choix d'où découle un style. En optant pour la prudence, Molinaro s'est condamné à rester en surface. D'autres films de lui vont suivre. Ce n'est pas assez qu'il nous ait prouvé qu'il pouvait faire mieux que tous les réalisateurs français de seconde série : nous aimerions le voir marcher — même plus maladroitement — dans les plates-bandes des grands. — J. D. V.

Sympathique

RAFLES SUR LA VILLE, film français de Pierre Chenal. *Scénario :* Jean Ferry et Pierre Chenal, d'après le roman d'Auguste Le Breton. *Images :* Marcel Grignon. *Interprétation :* Charles Vanel, Michel Piccoli, Danièle Pattison, Bella Darvi, Mouloudji. *Production :* Les Films Metzger et Woog.

On se demande comment. Et pourtant, le fait demeure. Ce petit film policier de série est des plus attachants. Pour ma part, je le mets en troisième dans ma liste, juste après le *Grisbi* et le *Rififi*. Pourquoi ? Tout simplement parce que pour une fois les flics français sont présentés comme des gens normaux, avec des réactions comme tout le monde, de s'envoyer par exemple la femme du copain pour peu qu'elle soit jolie. Ça n'arrive pas souvent, mais ici, sur un scénario rebattu, Auguste Le Breton a écrit d'excellents dialogues. Toutes les scènes entre l'inspecteur (admirable Michel Piccoli) et la charmante bécasse du 16e (parfaite Danick Pattison) sont d'une justesse de ton qui tranche sur la production courante par sa demi élégance. Il est trop rare dans un film français de voir des personnages se laisser aller à parler par plaisir pour ne pas signaler la chose. Tout celà est-il dû à la mise en scène de Pierre Chenal ? On ne sait trop. Il y a quelques belles idées. Celle de la fin, quand Piccoli, pris de remords, se couche sur la grenade lancée par Vanel dans les locaux de la P.J. et meurt au milieu de ses camarades indemnes. Un film vrai, dit la publicité. Je dis : un vrai film. — J.-L. G.

A plat de couture

THE GARMENT JUNGLE (RACKET DANS LA COUTURE), film américain en Mégascope de VINCENT SHERMAN. *Scénario :* Harry Kleiner, d'après une série d'articles de Lester Velie. *Images :* Joseph Biroc. *Interprétation :* Lee J. Cobb, Kervin Mathews, Gia Scala, Richard Boone, Valerie French. *Production :* Columbia.

L'intérêt de *Racket dans la couture* ne dépasse pas la petite histoire, cependant pour quelques séquences, pour quelques plans, il faut avoir vu ce film. Tourné aux trois quarts par Robert Aldrich, ce Racket fut terminé par Vincent Sherman et monté par la Columbia sans que l'un ou l'autre respecte le dessein initial de l'auteur de *Kiss me Deadly*. Le bâtard final peut constituer un magnifique exercice pour les tenants du : « *Sans générique personne ne reconnaîtrait la patte de...* ». Car, pendant une heure et demie d'une projection un peu longuette, les amateurs distingués ont tout le loisir de dissocier le bon grain de l'ivraie. Ici sans conteste presque tous les extérieurs, beaux et insolites, sont signés Aldrich, la séquence du bal, nerveuse et incisive, aussi. Dans la scène de la tétée tendre et un peu équivoque on retrouve la douce sensualité de *Bronco Apache*. La mort du syndicaliste enfin est un morceau de bravoure qui n'est pas indigne d'*Attaque* ou d'*En Quatrième Vitesse*. Il n'appartient qu'à Aldrich en effet, de nous communiquer avec une violence semblable, un pareil dégoût de la violence. On reproche souvent au pacifiste, au neutraliste de ne pas savoir se faire entendre avec suffisamment de force, mais il leur est impossible de montrer leurs poings. Aldrich est un des rares metteurs en scène à se sortir de ce dilemme. Il montre le poing des autres, donne le spectacle de la brutalité, ne le commente pas comme le ferait Brooks, mais surenchérit sur la cruauté et fait éclater cette graine de violence jusqu'à ce que cette exhibition soit physiquement insupportable pour le spectateur. Tout comme certains passages de *Kiss me deadly* donnaient envie de vomir, les plans relatifs à l'assassinat de l'Italien nous touchent comme un direct dans le plexus. Le gros Bob, poids lourd de la mise en scène sait se faire boxeur et utiliser le K.O. pour se faire entendre. Avec lui le cinéma devient le noble 7e art.

A ceux enfin qui ne croient pas à la direction d'acteur, je conseille d'aller voir ce film. Ils y verront, à quelques scènes, de gentils comédiens complètement paumés. Parmi eux la charmante Gia Scala, à la vie sœur cadette de Délia Scala, à l'écran plutôt frangine de Gloria Grahame, qui se tient debout comme on marche, marche comme on danse et danse comme on souhaiterait faire l'amour. Toujours ce fameux décalage, cette catachrèse de l'attitude qui prend un geste obscur et le poétise. — C. de G.

Les mille visages d'Adam

MAN OF A THOUSAND FACES (L'HOMME AUX MILLE VISAGES), film américain en CinémaScope de JOSEPH PEVNEY. *Scénario :* Ralph Wheelwright. *Images :* Russel Metty. *Interprétation :* James Cagney, Dorothy Malone, Jane Greer, Marjorie Rambeau. *Production :* Universal.

La Universal qui découvrit Lon Chaney il y a plus de trente ans consacre aujourd'hui un film à son célèbre pensionnaire. A priori on pourrait s'attendrir sur le fait que des commerçants américains de cinéma éprouvent de la reconnaissance à l'égard des génies qui leur ont fait gagner de l'argent. Mais on déchante rapidement ; leur version des faits est édulcorée, assagie, conventionnelle. C'est tout juste si on ne peut pas reprendre la fameuse expression : « Toute ressemblance avec une personne, etc. ». Le peuple américain qui a le goût de la réussite est très friand de biographies romancées et filmées. Il est ravi par ces confessions de confection. « *A vingt ans clochard, il ramassait des mégots. Aujourd'hui, grâce à son travail, il est l'actionnaire principal d'une fabrique de cigares* ». Les statues que les Yankees dressent à leur héros sont le contraire d'une canonisation. Aucun élément surnaturel n'entre en ligne de compte. Bien au contraire, dans les débordements de leurs demi-dieux, tout ce qui dépasse est irré-

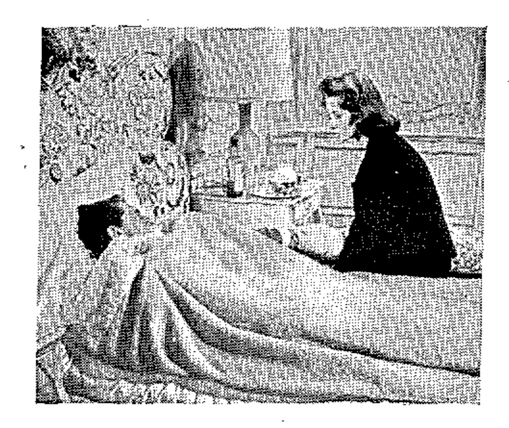
médiablement coupé. Il faut que l'être d'exception confirme la règle.

A ceci, tout d'abord, une première explication : le public doit se sentir rassuré, flatté. La péquenaude du Minnesota doit reconnaître ses préoccupations dans celles des grands de ce monde. Avec soin, on range le « *Désordre et Génie* », d'où un premier malaise, car enfin il est évident que ce qui fait le génie d'un homme échappe au commun des mortels. Tout au plus, pouvons-nous le pressentir par des approches subtiles. L'acteur le plus stable a même pour ses meilleurs amis des lueurs inquiétantes dans les yeux. A plus forte raison, dans un cas aussi exceptionnel que celui de Lon Chaney qui porta à ses ultimes limites la composition dramatique, il n'est pas question de faire des histoires de midinettes. Le travail des auteurs pour nous rendre sympathique le personnage de Lon Chaney reste touchant. C'est le monstre sacré mis à la portée de toutes les âmes sensibles. Mais à peine faut-il lire entre les images pour se rendre compte que Lon Chaney avait un caractère de cochon.

Ce caractère nous est analysé à grands coups de mobiles psychologiques, alors qu'il est bien évident que chez cet acteur, plus peut-être que chez aucun autre, ce qui comptait avant tout était la sensibilité. Peu nous importe les rapports que Lon Chaney a pu avoir avec ses deux femmes et ce pourquoi il les rendit malheureuses. Par contre, ce que nous aurions mieux aimé savoir, c'est d'où il tenait ce goût du morbide. Car enfin il fallait être bien peu normal pour chercher à tant s'identifier à des monstres. A cet égard le meilleur du film se rapporte à l'enfance du fameux Quasimodo qui, élevé par des parents sourds-muets, était déjà au ban de la société lorsqu'il posa ses culottes sur le banc de l'école. Mais comment faire comprendre aux gens qu'un être en marge puisse passer à la une par d'autre moyens que la psychologie ! Peut-être, *The James Dean's Story* rénovera-t-il le genre de la biographie : ce montage de chutes de la Warner, de plans d'actualité et d'extraits de télécinéma peut, en effet, éviter tout le grotesque des affabulations. A noter, une fois n'est pas coutume, qu'il n'y a pas de déperdition entre la personnalité invoquée et celle qui la fait revivre. Un Cagney vaut bien un Chaney, surtout à une époque où déjà maints jeunes comédiens prêteraient volontiers leur concours à une vie de James Cagney. — C. de G.

La fiancée du soldat

KISS THEM FOR ME (EMBRASSE-LA POUR MOI), film américain en CinémaScope et De Luxe de STANLEY DONEN. *Scénario :* Julius Epstein d'après la pièce de Luther Davis. *Images :* Milton Krasner. *Interprétation :* Cary Grant, Jayne Mansfield, Suzy Parker. *Production :* Jerry Wald. *Distribution :* 20th Century Fox.



Cary Grant et Suzy Parker dans *Kiss Them for Me.*

Comme un compositeur reprend et développe le même thème musical, Stanley Donen reprend et développe son thème des trois soldats en permission. Joyeux et purement « comédie musicale » et ballet dans *On the Town*, teinté de nostalgie et d'amertume, tout en demeurant musical et dansé, dans *It's always fair weather*, par une sorte de catharsis, il n'est plus que thème tout court dans *Kiss them for me*, épure et variation sans le secours du ballet ou de la musique. Alors ses deux extrêmes — cruauté et douceur — remontent à la surface. Quiconque a été soldat en temps de guerre, et est venu en permission dans une ville, retrouvera dans ses souvenirs l'ambiguïté du climat de ces pauses entre la mort jusque là évitée et la mort de nouveau possible le lendemain ; il s'agit d'un sursis où les éléments de « douceur » — confort retrouvé, liberté des gestes, absence du danger, visage et corps de femmes, parole et chaleur des amis ou de la famille — ne font que rendre plus violente la « cruauté » de ce qui a précédé et de ce qui va suivre. A cette cruauté déjà assumée ou virtuelle s'ajoute dans le présent le spectacle parfois intolérable de ceux de l'arrière, de ceux qui ne sont pas dans le coup, avec leurs incompréhensions, leur cynisme, leur compassion inacceptable, ou leur patriotisme exacerbé et à bon compte, encore plus intolérable que tout le reste ; d'où aussi la solitude du permissionnaire dont ne peut l'arracher, en de brefs instants, que le désir et les étreintes. Les trois héros de *Kiss them for me* (et surtout le personnage joué par Cary Grant) sont conscients de tout cela ; héros authentiques de l'aéronavale, échappés un instant de l'enfer du Pacifique et ayant peu de chance, s'ils y retournent, d'en revenir — et le sachant — ils portent leurs toasts à la santé de l'ennemi pour

conjurer le sort et ont compris qu'ils n'ont que deux façons intelligentes d'utiliser ce temps suspendu : faire la nouba avec les filles et chercher à se planquer. Stanley Donen a concentré sa démonstration sur le personnage de Cary Grant qui réussit dans ses deux objectifs : il trouve une planque sûre et une fille exquise, mais le prix à payer est trop cher et pour la planque et pour la fille. Ce qui prouve qu'il n'y a pas de planque honorable et qu'il s'est trompé de fille ; le bon modèle c'est Jayne Mansfield, type achevé du repos du guerrier et qui admet d'être oubliée sitôt loin des yeux, mais c'est à un copain qu'elle échoit ; Suzy Parker est de celles qu'on retrouve quand viennent les lendemains qui chantent et Cary Grant ne veut être ni le cadavre de son souvenir, ni son prisonnier sur parole, s'il survit. Mieux vaut donc retourner affronter la vraie fiancée du soldat, qui l'attend au rendez-vous, aux aguets derrière son collimateur.

Stanley Donen a conduit sa démonstration avec une émotion discrète, une violence feutrée et un humour corrosif, tantôt tendre qui donnent à l'ensemble du film une ambiguïté qui explique — hélas ! — l'accueil très réservé qui lui fût fait à Paris. Pourtant sans aller jusqu'à percevoir les beautés de l'ensemble, on aurait pu au moins aprécier l'originalité de certaines séquences, par exemple le long badinage amoureux doux-amer entre Cary Grant et Suzy Parker qui, de temps en temps, monte sur les cimes... et puis voilà des gens vrais et modernes : ce qui les lie d'abord c'est l'amour des bons trompettistes.

Tout le monde, par ailleurs, aura sans doute découvert l'escroquerie morale commise dans la traduction française du titre : « la » c'est l'ordre moral, « les » c'est la belle morale du pauvre gars qui est en train de se faire canarder à dix mille kilomètres de chez lui et qui se dit que s'il ne revient pas les copains plus vernis auront bien le droit de s'offrir sa Juliette. — J. D. V.

Terpsichore chez les Soviets

LES BALLETS BOLCHOI, film anglais en Eastmancolor de PAUL CZINNER. *Interprétation :* la troupe des Ballets Bolchoï. *Production :* Paul Czinner - I. R. Maxwell. *Distribution :* Rank.

Quiconque n'aime pas la danse et ne conçoit le cinéma qu'en termes de travellings et de fondus enchaînés, risque de s'ennuyer fort à ce film, désuet, statique, sans histoire. Désuet comme l'esthétique des ballets russes qui en sont encore restés à la chorégraphie et aux décors de Marius Petipa. Statique comme un simple film à film, où la caméra immobile se contente d'enregistrer. Sans histoire, parce qu'on n'a jamais été voir des spectacles dansés pour y retrouver des émotions fortes à la Victor Hugo ou à la Eugène Sue. Rien n'arrive, et pourtant cette transcription littérale d'un spectacle des Ballets Bolchoi, lors de leur récente visite à Londres, confine par moments au sublime.

D'abord, parce que ces danseurs, héritiers de l'illustre Ballet Impérial, perpétuent une tradition plus forte que les convulsions politiques, que grâce à Staline, pour une fois despote éclairé, aucune solution de continuité ne sépare aujourd'hui d'hier, que le ballet russe n'a pas d'équivalent au monde pour ce qui est de la perfection technique individuelle et de la discipline collective, sauf le New York City Ballet de George Balanchine, alias Balanchivadzé, également formé au Ballet Impérial. Que la danse est le seul art où tout truquage soit rigoureusement impossible, où la perfection ne peut être que de tous les instants, mozartienne, divine : à chaque envolée le danseur meurt un peu, et le rideau tombe presque toujours au moment de plus grand épuisement, quand la technique souveraine transforme en spontanéité ce qui n'est que combat implacable contre soi-même. Seul Chaplin dans *Limelight* a osé en partie lever le masque de fraîcheur sous lequel danseurs et danseuses cachent leur fatigue physique.

De cette lutte de l'ange avec la pesanteur, Paul Czinner et ses onze caméras n'ont gardé que la gracieuse arabesque, la forme achevée. Et dans les conditions actuelles des rapports de la danse et du cinéma est-ce peut-être mieux ainsi. L'écran nous a infligé tant de spectacles grotesques où se sont pâmées nos Marie-Chantal, ainsi les ineffables *Chaussons Rouges*, ainsi un *Roméo et Juliette* soviétique indigne de l'admirable partition de Prokofief et du génie de Oulanova et Kondratof, que *Les Ballets Bolchoi* nous enchantent par leur total dépouillement : le cinéma s'y fait le très humble serviteur de l'art par excellence. Chaque spectateur, privilège impossible dans nos immenses opéras, admire du premier rang des fauteuils d'orchestre la splendide Raïssa Strouchkova dans la trop brève « Nuit de Walpurgis », l'unique pas de trois de « Spring Water » sur fond de rideau noir, sans décor, et bien sûr Oulanova.

On songe une fois de plus que danse et cinéma sont frères jumeaux dans la cohorte des arts, que leurs esthétiques se côtoient étrangement, que l'un et l'autre ne devrait avoir qu'un visage, celui du mensonge le plus raffiné où l'abandon suprême coïncide avec une féroce conquête de l'artiste sur la matière inerte. On pense aussi à Balanchine, toujours, et Igor Strawinski, qui viennent de créer à New York deux des plus beaux ballets de tous les temps, « Agon » et « Apollon ». Et on rêve de l'artiste qui unira un jour les génies d'Eisenstein et de Balanchine. — L. Ms.

Ces notes ont été rédigées par JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE DE GIVRAY, JEAN-LUC GODARD et LOUIS MARCORELLES.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 26 FÉVRIER AU 25 MARS 1958

11 FILMS FRANÇAIS

C'est la faute d'Adam, film en Dyaliscope et en Eastmancolor de Jacqueline Audry, avec Dany Robin, Jacques Sernas. — Les premiers assistants de Jacqueline Audry ont de moins en moins de talent. Si la réalisatrice ne tournait qu'un film par an, peut-être serait-il quatre fois moins mauvais.

Le Dos au mur. — Voir note de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro page 59.

Glamador, film de Denys Colomb Daunant, avec Alain Emery. — Crin blanc délave plus jaune et le modèle Lamorisse était plus économique que cette ressucée pénible aux allures de plagiat. Seule supériorité de Glamador sur Crin blanc : l'admirable photo en couleurs de Jean Malige supérieure à ce que fait Séchan, même dans la couleur, avec *Niok l'éléphant* et *Arsène Lupin.*

Les Misérables, film en Technirama et Technicolor de Jean Paul Le Chanois avec Jean Gabin, Danièle Delorme, Serge Reggiani, Bernard Blier, Bourvil, Gianni Esposito, Béatrice Altariba, Silvia Monfort. — Le plus grave ce n'est pas tant l'extrême pauvreté d'inspiration dont fait preuve Le Chanois (n'est pas Gance qui veut), mais le fait que le film a visiblement été étiré en longueur, afin de légitimer le tarif du ticket d'entrée. « Un mauvais film, disait Bazin, sera deux fois plus mauvais en CinémaScope. » *Les Misérables* nous démontrent qu'il l'est trois, quatre, dix fois plus en Technirama.

Le Naïf aux quarante enfants, film de Philippe Agostini, avec Michel Serrault, Jean Poiret, Darry Cowl, Silvia Koscina, Pierre-Jean Vaillard, Jean Rigaux, Henri Crémieux. — Bien timide et conventionnelle cette histoire d'un timide et très conformiste jeune professeur de lettres. Paul Guth est à Daudet ce que Daudet est à Dickens. Philippe Agosini pour ses débuts de metteur en scène a mis au service de ce thème ultra-mièvre, plutôt que son savoir-faire d'opérateur, un tempérament non dénué de verve, laquelle verve est fort honorablement épaulée par l'équipe d'*Assassins et Voleurs*, menée par Clément Duhour.

Le Passager clandestin, film en Eastmancolor de Ralph Habib, avec Martine Carol, Roger Livesey, Serge Reggiani, Karl-Heinz Boehm, Arletty, Maea Flohr. — La lourdeur de Ralph Habib est devenue proverbiale. L'esprit du roman qui était sur la tristesse de Tahiti est complètement trahi. Très bons décors, assez bonne photo. Ce n'est pas très gentil d'avoir entouré Martine Carol d'une figuration indigène sculpturale.

Police judiciaire, film de Maurice de Canonge, avec Anne Vernon, Henri Vilbert, Robert Manuel, Yves Vincent. — Le Quai des Orfèvres à l'eau de rose. Anne Vernon charmante.

Le Septième ciel, film de Raymond Bernard, avec Danielle Darrieux, Noël-Noël, Paul Meurisse, Gérard Oury, Alberto Sordi. — Du sous-*Tueurs de Dames*. Etrange idée que d'aller à l'école du cinéma anglais !

Le temps des œufs durs. — Voir note de Jean Luc Godard dans ce numéro page 58.

La Tour, prends garde, film en Dyaliscope et en Eastmancolor de Georges Lampin, avec Jean Marais, Eleonora Rossi Drago, Nadia Tiller, Cathia Caro, Jean Parédès. — Si Lampin n'est pas assez sérieux pour réussir des films tristes, il est trop triste pour réaliser des films de divertissement. Jean Marais, grotesquement doublé par un ténor, fait crouler la salle de rire, lorsqu'il entonne « La Tour, prends garde ».

Trois jours à vivre, film de Gilles Grangier, avec Daniel Gélin, Jeanne Moreau, Lino Ventura, Aimé Clariond, Georges Flament, Roland Armontel. — Intrigue policière dans les coulisses d'une tournée théâtrale. Avec 100 millions Grangier fait un film qui a l'air d'en avoir coûté 50. Avec 50 millions...

12 FILMS AMERICAINS

Bonjour Tristesse. — Voir critique de Jacques Rivette dans ce numéro page 52.

The Deadly Mantis (La Chose surgie des ténèbres), film de Nathan Juran, avec Craig Stevens, Alix Talton, William Hopper. — Même histoire que celle des *Monstres attaquent la ville.* Mais la mante religieuse, remplaçant les fourmis géantes, ôte toute signification à cette inutile S.F.

The Garment Jungle (Racket dans la couture). — Voir note de Claude de Givray dans ce numéro page 60.

House of Numbers (La Cage aux hommes), film en CinemaScope de Russell Rouse, avec Jack Palance, Barbara Lang, Harold J. Stone. — Russell Rouse toujours hanté par la symétrie,

fait jouer à Palance le double rôle de deux frères jumeaux dont l'un aide l'autre à s'évader de San Quentin. Comme de coutume il pousse la donnée jusqu'à l'absurde, mais il ajoute malheureusement ici un dénouement opportuniste qui tue la gageure.

Joe Dakota, film en Eastmancolor de Richard Bartlett, avec Jock Mahoney, Luana Patten, Charles McGraw, Barbara Lawrence. — Charmant westernicule qui traite de la responsabilité collective, sans la prendre au tragique. Richard Bartlett ne sera sans doute jamais un Anthony Mann, mais égale déjà Budd Boetticher.

Kiss Them for me (*Embrasse-la pour moi*). — Voir note de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro page 61.

Man of a Thousand Faces (*L'Homme aux mille visages*). — Voir note de Claude de Givray dans ce numéro, page 60.

Peyton Place (*Les Plaisirs de l'enfer*), film en CinemaScope et en Technicolor de Mark Robson, avec Lana Turner, Hope Lange, Lee Philips, Lloyd Nolan, Diane Varsi, Terry Moore. — Se veut la chronique scandaleuse d'une petite ville américaine. Mais la convention du scénario fait tourner la satire à la louange de l'honnête citoyen yankee. Les paysages de *Trouble with Harry* et les emprunts — jusqu'au plagiat — à *Picnic* rendent plus évidente l'incapacité de Robson. Une remarquable débutante : Diane Varsi.

Seven Wonders of the world (*Les Sept Merveilles du monde*), nouveau spectacle en Cinerama et Technicolor d'Andrew Marton, Tay Garnett, Paul Mantz, Walter Thompson et Ted Tezlaff. — Les sept merveilles du monde se mesurent à leur plus grande proximité de la civilisation yankee la plus insolemment conformiste et imbécile. Les prises de vues aériennes de Paul Mantz sont remarquables. Un abonnement d'un an aux CAHIERS à qui montrera, preuves à l'appui, en quoi consiste la collaboration de Garnett à cet indigne spectacle.

Something of value (*Le Carnaval des dieux*). — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro, page 57.

Stopover Tokyo (*Espionnage à Tokyo*), film en CinemaScope et en DeLuxe de Richard L. Breen, avec Robert Wagner, Edmond O'Brien, Joan Collins. — Les espions n'ont jamais été moins ingénieux. Ce n'est pas tant mauvais que *nul*.

The Tender Trap (*Tendre piège*), film en CinemaScope et en Eastmancolor de Charles Walters, avec Frank Sinatra, Debbie Reynolds, David Wayne, Céleste Holm. — Comédie musicale sur le même thème que *La Lune était bleue*. Un seul beau plan : celui, précédant le générique, où Sinatra s'avance en chantant.

The Three Faces of Eve (*Trois Visages d'Eve*), film en Cinemascope de Nunnally Johnson, avec Joanne Woodward, David Wayne, Lee J. Cobb. — Mélodrame psychanalytique sur un « détriplement » de personnalité. La morale de l'histoire est qu'en toute petite bourgeoise américaine il y a une pimbêche et une putain qui sommeillent. Performance d'actrice, mais non de metteur en scène.

1 FILM ITALIEN

Il Ferroviere (*Le Disque rouge*), film de Pietro Germi, avec Pietro Germi, Luisa Della Noce, Sylva Koscina, Saro Urzi. — Il y a deux films en un, l'un remarquable, l'autre exécrable. Remarquable la peinture naturaliste d'un milieu ouvrier, quasiment géniale la conviction avec laquelle le réalisateur tient le rôle principal, adorable Sylva Koscina. Exécrable par contre le jeu d'un petit garçon, ses mines complaisantes, ses grimaces minoudrouettistes. *Le Disque rouge* atteint à la fois le comble de la probité et le comble de la facilité. Toutefois Pietro Germi nous trouvera toujours attentifs.

1 FILM JAPONAIS

La Montagne sauvage, film de Sadov Mamura. — Prises de vue parfois sensationnelles, mais mollement montées et dévalorisées par un commentaire d'une insigne niaiserie. Les défauts de Walt Disney sans ses avantages.

1 FILM ANGLAIS

All at sea (*Il était un petit navire*), film de Charles Frend avec Alec Guinness, Irene Brown, Maurice Denham. — Nous lançons ce slogan : « Guinness is good for them ! » Il était un petit cinéma anglais qui n'avait ja..., ja..., jamais navigué et qui malgré ses vieux tacots nommés Geneviève, ses vieux raffiots nommés Maggie, ne parvint pas à surnager. Que penser de ce petit navire ? Son humour de pédants l'empêche de nager et, achevé par des toubibs sans liberté, il contribuera à faire couler l'esthétique cinématographique la plus flottante du monde.

1 FILM POLONAIS

Kanal (*Ils aimaient la vie*). — Voir critique de Louis Marcorelles, dans ce numéro page 54.

CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R. C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :
France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :
France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs
Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 2e trim. 1958.

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 250 FRANCS